Köremons

Natur und Kunst

in Gemälden.

Zwey Theile.

Körémons

Ehrenmitgliedes der Akademie von St. Lucas in Rom, auch verschiedener andrer Akademien in Italien und Deutschland,

Natur und Kunst

in Gemälden,

Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen,

zum Unterricht

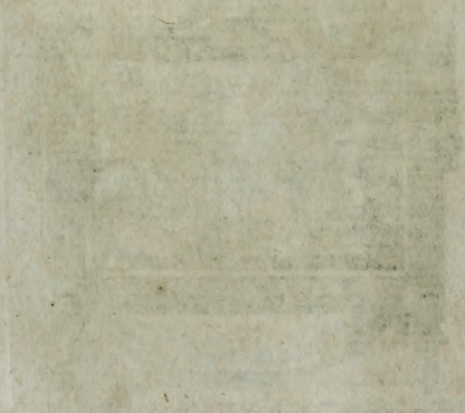
der Schüler, und Vergnügen der Kenner.

Praecipua inprimis, artisque potissima pars est
Nosse, quid in rebus *natura* creârit ad *artem*
Pulchrius, idque modum juxta, mentemque vetustam.

FRESNOY.

Leipzig und Wien,

bey Rudolph Gräffer, 1770.



An den

erlauchten, gelehrten und ruhmvollen

Herrn

Martin von Maytens,

Ihro Kaiserl. Königl. Apostol. Majestät
ersten Kammer- und Kabinetsmaler,

wie auch

Allerhöchst Deroselben

freyen Akademie der Malerey, Bildhauerkunst
und Architectur zu Wien gevollmächtigten
Director.

Ingenio nobilis, arte, domo.

FRESNOY.

— — Princeps dramatis vltro
Profiliat media in tabula ſub lumine primo.

Theurer Freund!

Dero gepriesener Name vor diesen Blättern wird Ihnen vielleicht Anlaß geben, mich einer Verwegenheit zu beschuldigen. Allein, eine schmeichelhafte Ahndung läßt mich vielmehr hoffen, Sie werden es dabey nicht beruhen, sondern mir Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

Der Innhalt dieser Schrift redet für mich das Wort. Meine Absicht ist keinesweges, Sie, **hochgeschätzter Freund!** durch eine feyerliche Zueignungsrede mit Lobeserhebungen zu überhäufen. Ich bemühe mich bloß, Anfängern, welche in den Künsten sowohl mündlichen Unterricht anzuhören, als auch zuweilen geschriebne Anweisun-

gen zu lesen begierig sind, in der Dunkelheit ihrer erwählten Lieblingsarbeit, womit sie sich oft martern und quälen, einiges Licht aufzustecken, und ihnen damit den Weg zur Kunst zu zeigen, damit sie nicht nur zerstreute Stücke und Trümmern von Kunstsachen, sondern noch vielmehr, nämlich auch ein Ganzes übersehen können.

Eine gewisse Art von Genie hat mir verschiedene Hülfsmittel zu meinem Vorhaben an die Hand gegeben. Da ich aber besorgte, daß junge Künstler, bey denen Fähigkeit und Lehrbegierde, nebst andern zu diesen Künsten erforderlichen Eigenschaften verspürt werden, einen unbekannten Wegweiser mehr für einen Schatten, als für ein Licht halten möchten; so gab Dero seit geraumer Zeit mir zugewendete aufrichtigste Freundschaft meinem Geiste gleichsam einen Fingerzeig auf den Glanz Dero ruhmvollen Namens. Unter diesem Schilde sollte ich meine Arbeit lehrbegierigen Schülern vor Augen legen, wenn Sie, **mein Freund**, als ein großer Kenner, Lehrer und Beförderer der Künste, derselben die Ehre auch nur eines geringen Beyfalls vergönnen würden.

In

In der That, wer sollte nicht ein Werk mit Aufmerksamkeit betrachten, welches mit dem Namen eines so berühmten Mannes geziert ist? Erlauben Sie mir, wenn ich sage: Eines Mannes, der einer der größten Künstler ist, und der länger als ein halbes Jahrhundert unermüdet beflissen gewesen, den unermäßlichen Umfang der Malerkunst nicht nur zu erforschen, sondern alle ihre Geheimnisse und Vollkommenheiten, so viel es jemals einem erleuchteten Künstler möglich seyn konnte, mit so gelehrten Augen, mit so erwünschtem Erfolge, mit so erworbenem Ruhme sich bekannt zu machen, daß er als ihr glücklicher Besitzer und Beschützer von ihr selbst verehrt wurde? Eines Mannes, wiederhole ich noch einmal, den deswegen Schweden, Rußland, Italien, England, Deutschland und andre Reiche schon fast von seinen Lehrjahren her hochschätzen und bewundern; den Kaiser und Könige ehren; ja was noch mehr ist, den unsre unsterbliche und große Kaiserinn-Königinn Theresia als Beschützerinn, und selbst als eine Kennerinn der Künste und Wissenschaften, noch bis diese Stunde mit Huld und Gnaden

überschüttet, und ihm Allerhöchst **Dero** eigne Akademie der Malerey, Bildhauerkunst und Architectur, mit beygefügter Vollmacht, darinn eben so zu befehlen, wie zu lehren, allergnädigst anvertraut? **Mein Freund!** Sie sind ein großer Kenner und Liebling der Kunst, und dieses läßt mich hoffen, daß Sie mir keinen Einwurf machen werden. Sie selbst würden einen solchen Künstler hochschätzen, welcher sich durch den Umgang und Wetteifer mit einem **Benedetto Lutti, Solimene, Giuseppe Chiari, Trevisani, Conca, Pietro Bianchi, Giacomo Frey, Benefiali**, und andern berühmten Männern, sowohl in Rom, als in andern Städten Italiens, den erhabenen Geschmack des Alterthums, der Griechen und Römer, der ältesten und besten, der neuern und berühmtesten Künstler so eigen gemacht hat, daß ganze Gallerien und Kabinetter verschiedener Monarchen und Fürsten mit den prächtigsten und zahlreichsten Gemälden von seiner Hand verherrlichet worden. Niemand wird dieses läugnen können, daß derjenige verehrungswürdig sey, welcher sogar bey dem schönen Geschlechte das Vergnügen erweckt

hat,

hat, unter den Künstlerinnen, wie bey dem griechischen alten Adel die **Timareten, Irenen, Olympien** und andre gewesen sind, mit Ruhm zu erscheinen? Wer sollte demjenigen seinen Beyfall nicht zu erkennen geben, welcher ganze Schaaren von so genannten Kunstverwandten und Märtyrern aus der Zahl der Musen verscheucht, andern aber den Schleyer vor den Augen weggenommen hat, welche ehemals fleißige, fähige und lehrbegierige Schüler auf Irrwegen herumgeführt, und die Fortpflanzung der Künste in die größte Verwirrung gestürzt haben. Nur diejenigen, welche über andre eine erhöhte und weite Aussicht haben, sind vermögend, dasjenige wiederum herzustellen, was groß und erhaben gewesen, durch das den Wissenschaften mißgünstige Verhängniß aber von seiner Blüte wieder in den äußersten Verfall gerathen ist.

Was für ein entzückendes Vergnügen muß ein Monarch nicht empfinden, wenn er die verscheuchten oder verwahrlosten Künste und Wissenschaften, allen hochtrabenden und unwissenden Geistern zum Trotz, wiederum zurück rufen und selbst zusehen kann, wie sie

im Kraise seiner Macht neue Wurzeln fas-
sen, und die Pracht ihrer Aeste wie die herr-
lichsten Früchte ausbreiten? Wenn er, sage
ich, überzeugt wird, und selbst wahrnimmt,
daß sein huldreiches Wohlgefallen und gnä-
digstes Bezeigen denenselben weit mehr, als
seine Schätze, zum Wachsthum gedeihet, und
der neu gepflanzte Fleiß und Arbeit ihm be-
reits den Weg zur Unsterblichkeit mit un-
verletztem Eifer bahnet?

Niemals würde das Reich der Künste
mit einem **Apelles**, mit einem **Leonardo
da Vinci**, mit einem **Raphael**, **Bona-
rotti** und **Titian** geprangt haben, wenn
die hohe Gnade und Schutz eines **Alexan-
ders** aus Macedonien, eines Königs **Fran-
ciscus**, eines Pabstes **Leo**, eines Kaisers
Carolus, diesen Männern nicht noch mehr
Eifer für ihre Kunst eingeflößt, und sie also
noch größer gemacht hätten.

Könnten die Schutzgötter der Musen
von der Gewalt stets dringender Staatsge-
schäffte frey und ungestört bleiben; so wür-
den auch wir zu unsern Zeiten dergleichen
unnachahmliche Künstler unter uns sehen,
und nicht zu klagen Ursache haben, daß seit

vielen

vielen Jahren niemand mehr den Pinsel von einem **Rubens, van Dyck** oder **Sandrart,** und niemand fast mehr das Eisen von einem **Fiamengo** oder **Raphael Donner** in die Hand bekommen habe. Allein, nur Geduld, **mein Freund!** ich glaube sicher, daß wir dergleichen erwünschte Zeiten wiederum zu hoffen haben, in welchen die Mißgunst, der Neid, der Stolz, die Unwissenheit, die Eifersucht, und der erfindsame und geschäfftige Ehrgeiz, der stets auf Mittel sinnet, seinen Endzweck zu erreichen, vergeblich sich bemühen werden, neue Verwirrungen anzuspinnen. Es wachsen bereits schon vor unsern Augen junge Sprossen in die Höhe, welche uns die schönste Blüte und die schmackhaftesten Früchte versprechen. Und wie? Sind wir nicht bereits wiederum, wie vormals, so glücklich wahrzunehmen, daß die Künste, diese edlen Kinder des Verstandes, in denen Majestäten unsrer Monarchen ihre besonders huldreiche Beschirmer verehren, und bis zu Höchst-Deroselben Thron gelangen? Möchten doch diese angenehmen Lieblinge des Friedens alles dasjenige, was Pinsel und Meisel, Farben und Marmor,

Grab-

Grabstichel und Kupferplatten, Sichel und Sensen um das verwüstende und landverderbliche Werkzeug vertauschet, wie leider oft geschiehet, auf ganze Jahrhunderte weit von uns verbannen! Jedoch, je mehr wir die unumschränkte Macht im Vaterlande betrachten; desto mehr fühlen wir in unsern Herzen und Gedanken eine neue Ermunterung und neue Kräfte. Der immer hervordringende Zusammenfluß aller Kenntnisse beschäfftiget unsre Monarchen nicht nur mit dem allgemeinen Heil, und mit der gewünschten Wohlfahrt, sondern auch mit der Zierde des Staates. Eine unermüdete Klugheit herrscht mit den erhabensten Absichten; nichts entgeht ihren Blicken; daher es denn kömmt, daß die vortreflichsten Grundsätze an das Licht treten, und der menschliche Verstand erleuchtet wird, der uns die herrlichsten Beyspiele vor Augen stellt. Diese Zeugen einer allgemeinen Zufriedenheit dienen zu beständigen Triebfedern, wodurch die Einbildungskraft des Volks in ordentliche Bewegung gesetzt wird. Ein wirksamer Muth zur Arbeitsamkeit wacht auf; der Witz und Scharfsinn zur Erfindung ermuntert sich selbst; die furchtsame und noch umnebelte,

oder allzuvoreilige Beurtheilungskraft wird in das Gleis einer klugen Wahl eingeleitet; die glücklichsten und ansehnlichsten Muster der Künste treten nach und nach aus der Dunkelheit hervor, auf deren Erblickung eine Kunst, die an einem oder dem andern Orte noch im Gedränge ist, ihre Augen öffnet, ihr verzagtes Gemüth neu belebt, und das Vaterland sowohl mit Zierde, Glanz, Ruhm und Ehre, als mit vorzüglichem Nutzen verherrlichet.

Das immer in Bewegung stehende und niemals ruhende Staatswerk hat innerlich keinen andern Trieb, als das wachsame Auge und die heitere Scharfsinnigkeit der Majestät. Dadurch kommt alles munter und lebhaft in Bewegung. Mitten im Zusammenlauf unzähliger Geschäffte wird auf die Ermunterung und Erziehung der Jugend gedacht; ihre Lehrbegierde frohlocket bey ihrer Nahrung; der aus dem Vaterlande hinweglockende Reiz verschwindet; das Genie verschafft sich selbst seinen Unterhalt.

Bey diesen herrlichen Umständen veranlasset uns nichts, weiter nachzuforschen, warum geschickte Patrioten sonst fortgeeilet und

das

das Vaterland verlassen haben; warum viele andre tüchtige Köpfe zu Hause in der Finsterniß geblieben; hingegen viele ihres gleichen in fremden Ländern ruhmvolle Künstler geworden sind: warum unterdessen die Künste bey uns geschmachtet, und mächtige Liebhaber der Wissenschaften oftmals Anlaß bekommen haben, Fremde zu suchen, welche in Deutschland dasjenige nicht zu bewirken vermochten, was ein deutsches Genie anderwärts oft glücklich geleistet hatte. Wie sehr werden wir nicht in den Harnisch gebracht, wenn man uns fremde Werke im Vaterlande mit Fingern zeigt, und wenn wir Arbeiten von unsern Deutschen aus andern Ländern herkommen sehen; wenn wir, sage ich, dabey überzeugt werden, daß Fremde von unsern Landsleuten weit übertroffen worden? Darf ich, **werthester Freund!** Ihnen noch dieses sagen, daß wir zuweilen geseufzet haben, wenn ungeschickte Fremdlinge unsern fähigen und belobten Patrioten Ruhm, Ehre und Nutzen vor den Augen weggeräumt, sie verfolgt, und aus ihrem Aufenthalte verdrängt haben?

Diese und dergleichen vormals schwermüthigen, nun aber aufgeheiterten zufälligen Gedanken

danken haben mich bewogen, ein wenig nachzuforschen, wie es möglich wäre, das beständige Bewundern des Fremden zu verhindern, die deutsche Erfindungskraft zu verehren, den Pinsel und Meisel in deutschen Händen rege, weit geschäfftiger und ansehnlicher zu machen. Ich fieng an zu sammeln, und je weiter ich meine Schritte fortsetzte, desto unerschöpflicher kamen mir die Quellen vor, welche mir weit mehr verborgne Schätze und Geheimnisse der Künste darboten, als meine Kräfte zu erreichen vermögend waren. Was mir zu Theil geworden, schenke ich unsern Lieblingen der Künste, damit sie das schöne Antike erkennen, die alten Italiäner bewundern und zur Nachahmung erwählen, überhaupt aber allen denen nachfolgen lernen, welche den größten Meistern jederzeit zum Muster gedient haben. Dieser fast allgemeine Wunsch wird meine Zuversicht rechtfertigen, mit welcher ich **Dero** ruhmvollen Namen diesen Blättern vorgesetzt habe.

Erreichet nun meine Bemühung diesen so schweren Endzweck nicht; so ist es mir schon genug, wenn ich hierdurch, Ihnen, **theurer Freund!** meine ergebenste Hochachtung eben so bezeugen kann, wie solche ein jeder mit die-

sen schönen Künsten in Verwandtschaft stehender Patriot, Lehrer und Schüler Ihnen zu allen Zeiten schuldig ist.

Der überwägende Beweis Ihrer ungeschminkten Gewogenheit, womit Sie mich beehren und darauf stolz machen, ist allzu ausnehmend groß und überzeugend, als daß ich desselben Erkenntniß, die mir zur Pflicht geworden, mit Stillschweigen übergehen, und denselben nicht mehr als alle Schätze achten, auch in Ansehung Ihrer weltbekannten Verdienste Sie nicht als einen der vortrefflichsten Kenner, Lehrer und Beförderer dieser Künste verehren sollte.

Lassen Sie mir Gerechtigkeit wiederfahren, und glauben Sie sicher, daß ich nichts so sehnlich wünsche, als daß die Allmacht Sie uns zu noch ersprießlicherer Fortpflanzung der Künste erhalten, und Ihnen das langwierigste Wohlergehen angedeihen lassen möchte. Ich bin mit aller Hochachtung

Theurer Freund!

Dero

treu ergebenster Verehrer,

Köremon.

Köremons Freund
an den
kunstverständigen Leser.

Daß Jupiter mit einer trotzigen und zornigen Zusammenrümpfung seiner grauen und sträubigen Augenbraunen den über alle Berge des Erdbodens erhöheten Olymp erschüttert habe, dieses ist eine Fabel, welche ihren Ursprung der unerschöpflichen und begeisterten Einbildungskraft des in aller Welt beliebten, jedoch armen **Homer** zu verdanken hat. Daß aber auf einen einzigen huldreichen und freundlichen Wink der grossen und weisen **Minerva** unsers Vaterlandes neben fruchtbaren, ob zwar wenigen, doch prächtigen Pflanzen, unzählige neue Zweige und blühende, laubreiche Bäume und Gebüsche von Künsten und Wissenschaften unvermuthet in die Höhe geschossen sind; dieses ist

keine Erdichtung, sondern eine Begebenheit, welche fast alle Patrioten, alle Kenner und Freunde so reizender Gewächse in Erstaunen gesetzt hat.

So mächtig ist ein einziger holder Blick eines klugen Monarchen; so fruchtbar zeigt sich eine mit Ernst und Huld erfüllte Regung des himmlischen Auges einer unsterblichen Schutzgöttinn der schönen Künste. In so glücklichen Umständen befanden sich ihre verschiedenen Felder, als der Verfasser gegenwärtiger Blätter seine Bemühung zu vollenden im Begriffe war. Mit Verwunderung nahm er wahr, daß unversehens an allen Orten neue Wege zum guten Geschmacke gebahnt werden, und die Erfindungskraft bereits schon in Bewegung sey, um die Wette zu streiten, den Staat weit mehr zu verherrlichen, demselben viel mehr Ansehn, Ehre und Nutzen zu verschaffen, als es bisher durch die zu dünn gepflanzten fruchtbaren Bäume geschehen ist.

Diese glückliche Veränderung brachte den Verfasser auf die Gedanken, seine Blätter der Vergessenheit zu überliefern, weil sie meistens nur dem ehemaligen unseligen Schicksale der Künste gemäß wären.

Die Begierde, die hin und wieder ungemein schwachen und sehr langsam hervorwachsenden Pflanzen aller Gegenden zu vermehren,

und

und ihrer Aufnahme durch Ausstreuung eines fruchtbaren Saamens zu Hülfe zu kommen, gab ihm die Feder in die Hand. Er sah damals, wie nothwendig es wäre, die wahren, guten und nützlichen Kunstlehren auszubreiten; daher richtete er sein Augenmerk auf Mittel und Wege, wodurch man den Pinseln und Eisen eine andre Natur, eine andre Gestalt geben, und die Kenntniß des griechischen, römischen und italiänischen herrschenden Geschmacks mit Nutzen wiederum erneuern und aufmuntern könnte. Er seufzete, wenn er ganze Schaaren von mühsamen, fleißigen und gutwilligen, jedoch dabey unerfahrnen Künstlern, hingegen eine sehr eng eingeschränkte und geschickte Ausübung der Künste erblickte. Bald aber frohlockte er, als ihm die erwünschte Wirkung des so glücklichen Winkes einer anbetungswürdigen Beschirmerinn aller Lehrbegierigen unversehens bekannt wurde. Er verließ die Ausführung seines Vorhabens, als ein nunmehr unnöthiges Mittel, welches er da vor verloren schätzte, wo schon alle Hülfe vorhanden war.

Allein, Freunde, Kenner und Gönner der Künste glaubten, daß mein Unternehmen dem Vaterlande nicht schädlich seyn würde; der Staat könnte es mit gleichgültigen Augen ansehn, wenn gleich unnöthige, doch nützliche; überflüßige, aber nicht gemeine; schon bekann-

te, jedoch niemals genug geprüfte Mittel an die Hand gegeben, und aller Orten der fruchtbarste Saame ausgestreuet, Distel, Dornen und Unkraut ausgerottet, verschiedene empor steigende nützliche Gewächse und das ganze Lustgefilde aller anmuthigen Künste mit Sorgfalt gewartet, auch frische Zweige mit aller Aufmerksamkeit eingepfropft würden. Sie ließen also dem Verfasser keine Ruhe, und drangen darauf, daß er seine Bogen wenigstens ihnen mittheilen möchte. Er widersetzte sich mit der Einwendung, daß er sich vielleicht dadurch einen unzeitigen Tadel zuziehen könnte. Seine unzureichende Fähigkeit, die Mißgunst, Verachtung und dergleichen gewöhnliche Schreckbilder schienen ihm die Unterdrückung seiner Schriften zu rechtfertigen. Er glaubte, sein Eifer wäre in Ausschweifung gerathen, viele Künstler, ja das Jahrhundert selbst würde sich für beleidigt achten, weil es beynahe für barbarisch würde angesehen werden. Viele Wahrheiten wären zu beißend, andre zu ungeschickt und ohne Schminke vorgetragen, daher müßten sie entweder aus allem Andenken verbannet, oder nur in der Stille unter vertrauten Freunden gelesen werden. Seine aufrichtigsten Anhänger, welche sich bey allem dem des Lachens nicht enthalten konnten, sagten: Er habe ja berühmte Künstler erhoben, lehrbegierige Schüler aufgemuntert und gelobt, ungeschickte, verstockte Artisten

sten aber nur allein getadelt; und so groß ihre Anzahl auch sey; so würden sie ihm doch nichts abhaben können, sondern, wenn sie noch biegsam und gelehrig wären, ihm es Dank wissen müssen, weil sie dadurch ihr eingebildetes Ansehn verbessern und bewähren könnten. Je weiter sich also die Unwissenheit ausgebreitet, und die Verdienste großer Männer verdunkelt habe, desto muthiger müsse man sich angelegen seyn lassen, diesen zu helfen, und die Anzahl jener nach Möglichkeit zu schwächen. Er gab endlich dem billigen Eifer seiner aufrichtigen Freunde nach, welche nicht nachließen, ihn zu überführen, daß er dem Beyspiel **Titians** nachfolgen sollte, welcher dem Tadel, der Eifersucht und der Mißgunst zum Trotz sich sehen ließ, als man ein von seiner Hand verfertigtes Gemälde über die Maaßen heruntermachte. **Titian** hatte seinen Namen damals noch nicht darunter geschrieben; nachdem es aber genug verachtet worden war, so ergriff er herzhaft den Pinsel, und schrieb seinen Namen darunter. Er setzte aber nicht mit gewöhnlicher Bescheidenheit hin: Titianus faciebat; sondern den Lästerern zum Possen: Titianus fecit, fecit, durch welche Wiederholung er ihnen zeigen wollte, daß eine große Menge von Ignoranten sein Gewissen nicht gerührt habe. Sie fragten ihn, ob ein **Günther** nicht zum Lachen bewegt werden müßte, wenn er von den

heutigen Dichtern verschmäht würde, welche bloß mit holprichten Versen, mit schwindelnden Gedanken und verwegenen Ausdrücken zu Markte kommen, auf demselben sich mit lauter halsbrechenden und auf Stelzen einhergehenden Einfällen und Worten verrathen? Ob Raphael von Urbino mit unsern Zeiten nicht ein Mitleiden haben und den Untergang der Kunst beweinen würde, wenn er wahrnehmen müßte, daß man dem heutigen Pittoreico den Vorzug vor dem seinigen einräume, dasselbe ein altväterisches, verächtliches Gedärme nenne, und weder der Natur, noch der Kunst folge, sondern sich in die Sklaverey der Mode fortreißen lasse? Mit einem Worte: Ob denn die Wahrheit nicht beständig kämpfen und siegen müsse?

Dergleichen Vorstellungen bewogen endlich unsern Verfasser nachzugeben, und er überließ also seine Blätter dem Schicksal. Ich schrieb zum Zeitvertreibe, sagt er, nun mögen sich auch andre mit der Auswahl des Guten und Verwerfung des Schlechten zu ihrer Unterhaltung beschäfftigen, welche mir vielleicht auch ein fecit ablocken wird.

Hier hast Du also, **kunstverständiger Leser**, eine umständliche Nachricht, wie ich es angestellet habe, daß ich Dir diese Schrift habe in die Hände liefern können. Bist Du vielleicht mit allen diesen Künsten nicht genug

bekannt;

bekannt; so versichre ich Dich, daß, wenn Du alles wirst durchgelesen haben, Deine Augen sich erheitern und die Geheimnisse der Natur und Kunst deutlich einsehen werden. Ihre Mannichfaltigkeit wird Dich reizen. Die Beobachtungen sind in der Wahrheit gegründet. Die Nachforschung, das Lob und der Tadel beseelen das Werk. Der Verfasser sucht alles hervor, den Künsten auf den rechten Weg zu helfen. Seine Lehren werden auch Künstlern selbst nicht undienlich seyn, welche nach der schönen Natur zu arbeiten verlangen, und Lehrbegierde genug besitzen, eine nichtswürdige Gewohnheit zu verlassen. Seine Unterweisungen sind zwar kurz; allein für Schüler, welche unter Anführern arbeiten, hinlänglich genug. Gelehrige Jünglinge fassen und merken kurze Anweisungen leichter, als weitläuftige Grundlehren. Ueberhaupt liest man nicht gern, und will doch gleichwohl alles wissen.

Seine **Malerey** wird auch schon geübten Malern manche Sachen entdecken, welche ihnen unbekannt sind.

In der **Bildhauerkunst** findet man eben das, was der Malerey gemäß ist. Diese beyden Künste reichen einander als Schwestern liebreich die Hände, und können vielen Stein- und Metallverderbern eine Anweisung zu dem Wege ihrer Besserung geben.

Das **Perspectiv-Wesen** ist gründlich und vermögend genug, manchen fleißigen Verehrer eines irrigen Augenpunktes aus vielen ängstlichen Schwierigkeiten heraus zu reißen.

Vielleicht sind auch seine **Gespräche** von der Malerey für diejenigen nicht ohne Nutzen, welche Landschaften und Geschichte vorstellen wollen.

Die Betrachtungen über den **Laokoon** reden für sich selbst das Wort. Seine Abhandlungen von den **Farben**, vom **Zeichnen**, von verschiedenen **Malern** und **Bildhauern**, vom **Kupferstechen**, **Radiren** und von der **Schwarzkunst**, insonderheit sein **Elysium** vom **Portraitmalen**, und seine Nachricht vom **Mosaik**, alle diese Abhandlungen mögen ihren Werth oder Unwerth zu erkennen geben, wie sie wollen; so werden dennoch einige Liebhaber und Kenner darinn etwas nach ihrem Geschmacke antreffen, was ihnen vielleicht unbekannt ist, und nützlich seyn wird.

Sein **Bauwesen** kann den Bauherren eben so vortheilhaft werden, als den Baumeistern. Diese können daraus bauen, jene aber sparen lernen.

Sein Vortrag zeigt an, daß sein Augenmerk bloß gewesen sey, für Anfänger und Schüler, keinesweges aber für Gelehrte zu schrei-

schreiben, mithin sich mit aller möglichsten Deutlichkeit zu erklären. Die Bearbeitung des fast unübersehlichen Feldes beschäfftigte ihn so sehr, daß er nichts anders thun konnte, als sich in Acht nehmen, damit seine Lehren in kein schwülstiges, gekünsteltes, oft nichts bedeutendes Wortspiel, in keine rednerische und neu ersonnene Zierathen eingekleidet würden, welche ein junger Leser nicht nur schwer begreift, sondern auch dadurch meistens verblendet wird. Irrige, falsche, neumodische und eigensinnige Grundsätze verabscheuet er. Vom Stolze, seine Leser durch einen gelehrten Vortrag in Verwunderung zu setzen, ist er weit entfernt, wodurch zwar die Liebhaber solcher Zierathen viele Nachrichten erfahren, die ihnen unbekannt sind, die Künstler aber wenig oder gar nichts lernen können. Denn was hilft es dem Schüler bey der Maler- oder Bildhauerkunst, wenn man ihm erzählt, daß schon lange vor den Zeiten des **Homer** Maler gewesen sind? Daß die Gemahlinnen der Helden im Alterthume schon ganze Schlachten in Tapeten gestickt haben? Daß der Borghesische **Seneka** im Bade kein **Seneka** sey? Daß im Olympischen Tempel ein vom **Phidias** verfertigter so großer Jupiter gesessen habe, und bewundert worden sey, welcher, wenn er vom Thron aufgestanden wäre, mit seinem Haupte durch die Kuppel des Tempels hindurchgedrungen

genden erquicken, und im Kabinette alles, was man will, vor Augen sehen können.

Beruhet aber alles dieses nur auf einem eiteln Wunsche; so schmeichelt sich unser Köremon dennoch, daß durch seine Schrift der Weg gefunden werden könne, auf dem man dahin gelanget, wo dergleichen Vergnügen anzutreffen ist.

Diejenigen Freunde, welche in dieser Gattung von Gelehrsamkeit, das ist, in der Malerey, Bildhauerkunst, im Perspectivwesen, im Kupferstechen oder Schaben, und in der Architectur bewandert sind, und diese Blätter durchgelesen haben, sind der Meynung, daß der Verfasser eine Gallerie von lehrreichen Kunststücken gesammlet habe. Der Leser mag hierüber seine Gedanken zu Rathe ziehen, wie er es vor gut hält. Wenn er an dergleichen Gegenständen ein Vergnügen findet, so wird er bald gewahr werden, daß es auch bey ihm, wie sonst gemeiniglich geschieht, vieles zur Bildung und Nahrung seines guten Geschmacks beyträgt, und die Aufmerksamkeit lehret, mit welcher ungeübte Zuschauer die Kunststücke betrachten sollen.

Ich meines Orts habe nichts, als noch den Wunsch hinzuzusetzen, daß andre Künstler und Gelehrte in Deutschland hervortreten möchten, welche sowohl die Geschicklichkeit, als die Einsicht hätten, der Jugend nicht

nur

nur die Reißfeder, den Pinsel und das Eisen in die Hand zu geben, und ihr zufällige Muster vorzulegen; sondern ihr auch sowohl schriftliche als mündliche Unterweisungen nach dem ausgesuchtesten antiken und italiänischen Geschmack mitzutheilen, und nicht zuzusehen, wie sie sich durch gewisse Schriftsteller verführen lassen, welche schon eine geraume Zeit sich ein Geschäffte daraus machen, das Antike fast überhaupt unter dem Vorwande, daß nicht alles gut sey, in Verachtung zu bringen; solchergestalt aber zu erkennen geben, daß sie unter denjenigen Haufen zu zählen sind, in welchem fast alle dasjenige, was sie nicht wissen oder nicht verstehen, zu verspotten pflegen, und alles verachten, was sie nicht nachahmen können.

Andrer zu geschweigen, welche alles, es sey griechisch oder italiänisch, antik oder modern, unter einander mengen, weil sie in ihrem Leben keinen griechischen **Apollo**, oder **Antinous**, viel weniger einen **Raphael** oder **Sarto** gesehen, sondern ihren Hunger allezeit nur durch das übel verstandne, einfältig ausgelegte, nichtswürdige, wider die Vernunft laufende Pittoresco mancher hitziger, blinder, stolzer und flüchtiger Farbenhelden gestillt haben.

Die unermäßliche Menge von unwissenden Künstlern, der Eigensinn vieler Arbeiter,

und

und die Menge unerfahrner Liebhaber, ja selbst viele von denjenigen Künstlern, welche ihre zusammengehäufte eigne Bemühungen allein nur nachahmen, sind Ursache, weswegen in ganzen Ländern kein wahrer Begriff von der Malerey und Bildhauerkunst herrschet, auch niemand mit gesunden Augen wahrnimmt, was für eine verwunderungswürdige Kunst aus einem Herkules, Borghesischen Fechter, Laokoon, aus einer Flora, aus der Transfiguration des Raphaels und unzähligen andern Kunststücken aller Zeiten hervorblicken, welche man ohne Unterlaß zum ewigen Modell seiner Bemühungen vor Augen haben sollte. Mein Freund konnte es nicht begreifen, warum die simple, schöne und wahre Natur vielen als ein schlechtes Werk vorkomme; hingegen ihnen gezwungene, verdrehte und verstümmelte Figuren als ein herrliches Pittoresco wohl gefallen.

Wie sehr muß nicht ein Auge, welches alle Schätze der Künste viel Jahre zu sehen, und nur dergleichen zu bewundern gewohnt war, sich vor Verdruß verwenden, wenn es ganze Reihen von höchstbelobten Gemälden und Bildhauereyen sehen muß, welche alle zusammen den Pantoffel des Apelles nicht werth sind? Wie sehr muß ein solches Auge sich entrüsten, wenn es wahrnimmt, daß ein nichtswürdiges Stück bis in die Wolken erhoben wird?

wird? Wie oft erfähret ein Kunstverständiger das empfindlichste Aergerniß, wenn er einen **Michelagnolo**, einen **Raphael** oder **Guido**, ja fast alles, was seit zwey, drey bis auf zwanzig Jahrhunderte im Besitz des höchsten Ruhmes ist, mit Verachtung überschütten hört? Wie empfindlich mußte einem **Carlo Maratta** die Benennung seyn, womit thörichte Spötter ihn beehrten, wenn sie ihn den **kleinen Frauenzimmer-Carl**. ital. Carluccio delle Madonnine nannten, welcher doch Rom mit so viel großen, prächtigen und kunstreichen Gemälden verherrlichet hatte? Man sehe die Werke des **Jacob Frey**, in welchen sie durch den Grabstichel auch Abwesenden von Rom zum Vergnügen können gezeigt werden. Warum wurde aber **Maratta** so sehr verkleinert? Der Neid wollte ihm den heiligen **Carolus** im Corso entreißen, welches aber vergebens war. Er verfertigte dieses schöne Altarblatt zum Erstaunen aller Kenner, und bekam dafür eine Belohnung von acht tausend Scudi, das ist, sechzehn tausend Gulden.

So kunstreich übrigens **Maratta** seine Madonninen verfertigte, so wenig schmeichelte er sich, und so vielmal seufzte er, daß er die Mutter Gottes dennoch nicht malen könne, wie er wünschte. Denn es wäre ihm unmöglich, das Gesicht auszudrücken, in

welchem eine himmlische Schönheit und eine göttliche Heiligkeit glänzen sollte. Frey selbst hat gegen **Köremon** diese Klage sehr oft wiederholt, und der heutige berühmte **Mengs** ist auch daran verzweifelt. Er bekennt aber hierinn noch seine Schwäche, und von diesem **Maratta** unterstehen sich Leute mit Verspottung zu reden? Unser Verfasser hat es nicht vergessen, dergleichen Beyspiele anzuführen, die er selbst in Rom gesehen, gehört und erfahren hat; wie es aber unter uns Deutschen zugehe, das hat er uns in seinem Schreiben nach Rom ziemlich deutlich vor die Augen gemalt.

Werden aber neu vermehrte und häufig wachsende Pflanzen so, wie der alte herrliche, aber kleine Krais der Künste, in die gewünschte Blüte ausschlagen und schmackhafte Früchte bringen; so haben wir Hoffnung, daß das Vaterland mit eben so viel Annehmlichkeit, Ansehen und Zierde prangen werde, als andre Länder, wo es aber meistens nur auf viel Rühmens ankömmt. **Köremon** ist der Meynung, daß viele deutsche Künstler fast in allen Städten diejenigen wären, welchen man den Rang vor allen andern nicht streitig machen könne. Er wollte ein langes Verzeichniß derjenigen deutschen Meister aufsetzen, welche in fremden Ländern triumphiren, und eben so viel Genie und Fleiß,

Erfin-

Erfindungskraft und Gaben der Natur an sich wahrnehmen lassen, als die Aufgeblasenheit gewisser hochmüthiger Megabisen für andern beständig von weitem her ausposaunt.

Wie sehr oft habe ich meinen Freund seufzen hören: Möchte doch, sprach er zuweilen, möchte doch ein Schutzgott der Künste, wie dort Jupiter vom **Olymp** unter die fürchterlichen Riesen herabdonnern; möchte er doch alles verjagen, was den schönen Wissenschaften und Künsten im Wege steht, und was sogar die Majestät des Jupiters selbst entweihet! Sieh nur, sagte er, wie dieses Bildniß seiner Gottheit, welche mitten im Kraise der wichtigsten und ernsthaftesten Handlungen zum Heil des Olympischen Reiches in ihrer Macht glänzen sollte, durch einen stolzen, ungeschickten, unbiegsamen und unwissenden Handlanger der Künste auf eine so ausschweifende Art unsern Augen vorgestellt wird, so daß, wenn **Phidias** oder **Raphael** das Werk sehen könnten, in ihren Augen alles eine Raserey, und nichts weniger als eine witzige Erfindung seyn würde. Was bedeuten solche elend erdichtete Figuren, unkenntliche Tugenden, gezwungene Verzierungen und Fratzen, wenn sie von verächtlichen und gekritzelten Umrissen und Profilen umgeben sind? Wie schickt sich denn Jupiter mitten in einen solchen abendtheuerlichen Haufen?

Dergleichen Kunststücke mögen ohne Zweifel Alexander den Großen bewogen haben, daß er keinem andern Künstler, als dem Apelles, die Erlaubniß ertheilt hat, seine Abbildung zu schildern. Wo Pinsel, Meisel und andres Kunstgeräthe, wo Belohnungen und Ehre den Vorzug behaupten, sollten diese nicht einen Trieb empfinden, den Ausdruck eines majestätischen Gegenstandes mit aller Macht der Kunst auszuarbeiten, und die Verwegenheit ungeschickter Hände zu vertilgen?

Sind nun diese Empfindungen eines wahren Patrioten und Liebhabers der Künste fruchtlos; thut sich die Gewalt der Unwissenheit immer hervor; so wäre zu wünschen, daß alle diejenigen Künstler, welche mit der Zierde des Staates beschäfftiget sind, und mit den schönen Künsten in Freundschaft stehen, die nicht allzu weiten Gränzen ihrer Aussicht und das unermäßlich weite Feld der Malerey und Bildhauerkunst mit ihrem Anhange erblicken und betrachten möchten; mit was für Erstaunen würden sie wahrnehmen, daß man erst da anfängt, eine Kunst einzusehen und zu lernen, wo man anfängt, seine eigene Schwäche und seine Unwissenheit in dem Innersten seines Herzens zu empfinden? Wie sehr würden sich Bauherren nicht verwundern, wenn sie überzeugt werden könnten, daß die Mängel und Gebrechen eines Gebäudes weit

mehr

mehr kosten, als die Vollkommenheit der Kunst? Es würde ihnen bald bekannt werden, daß ihr Baumeister die Architectur niemals studiert, wie **Köremon** dieses sattsam beweiset, sondern nur handwerksmäßig in Uebung gebracht habe; folglich sey es rathsam, daß man vorher, ehe man große Schätze und häufige Säcke voll Geld dem ungefähren Schicksal auf ein Gerathewohl überlieferte, genau überlegte, was nach unserm Wunsche aus dergleichen Goldsand empor wachsen soll; ob der Karnies das Gebäude nur nach einer neuen Mode zierlich verherrlichen, oder desselben Vorlage vor allem Ungemach des Wetters bewahren soll. **Vitruvius** sagt:

Si sententiae, scientiaeque disciplinis auctae, perspicuae, et perlucidae forent, non gratia, neque ambitio valeret, sed si, qui veris certisque laboribus pervenissent ad scientiam summam, eis vltro opera traderentur.

Köremons Schreiben an seinen Freund in Rom.

Ob die Maler- und Bildhauerkunst in Deutschland eben so wie in Rom im Flor, Ansehn und Hochachtung stehe, dieses hast Du schon oft von mir zu wissen verlangt. Eben so oft war ich auch bereit, Dir zu antworten, wenn mich nicht jederzeit ein plötzliches Schrecken überfallen hätte, welches mich von meiner Schuldigkeit zurück hielt. Alle Augenblicke stellte ich mir die Wahrheit bloß und entdeckt vor Augen, und diese benahm mir vollends allen Muth, und riß mir die Feder wiederum aus der Hand. Ich dachte dieser Erscheinung nach, und errieth die Ursache bald. Sie wollte mir zu erwägen überlassen, ob ich, wie sie, meiner Kleider wollte beraubt werden, wenn ich das, was nicht zu läugnen ist, aufrichtig hinschriebe. Ich entschloß mich also, der Wahrheit einen Mantel umzuhängen, und allerhand Kunstgriffe anzuwenden, das Wahre und Falsche, das Gute und Schlechte, so viel es möglich wäre, als eine Caricatur zu vermengen, aus welcher die Aenlichkeit des Urbildes hervorblicken

blicken könnte. Wie mir nun mein Vorsatz gelungen sey, wirst Du aus folgender Nachricht abnehmen. Bey uns geht es fast eben so zu, wie in Rom. Der Unterschied zwischen Künstlern und Künstlern fällt deutlich in die Augen. Einer ziemlich kleinen Anzahl muß man die gebührende Ehre wiederfahren lassen, weil man in ihrem engen Kraise verschiedne Werke sieht, in welchen sich Kunst, Nachsinnen, ja sogar die Neigung zum Antiken verrathen.

Diese kleine Zahl von Lieblingen der Kunst wird aber vom großen Haufen, welcher sich mit hohen Verdiensten und Vorzügen, mit äußerlichem Ansehn und Range brüstet, nur von Vortrefflichkeit träumet und andrer spottet, so sehr eingeschränkt, daß sie zwar ämsig, aber nicht ungestört; stille, aber nicht ohne Sorgen; voller Genie und Kunst, aber fast ohne Ansehn und unbekannt, ihrer Arbeit obliegt. Von dieser will ich also nichts erwähnen, weil sie mir allzu schätzbar ist, als daß ich sie nicht eines besondern Ruhmes würdig achten sollte, ob sie schon durch die beständigen um sie herum blasenden Winde auf das äußerste eingeschränkt wird, und vor beständigem und so zu sagen gefesselten Kummer mehr seufzet, als mit heiterm Gemüthe arbeitet.

Du siehst nun schon im voraus, daß ich nicht von Bildersammlungen und alten be-

rühmten Künstlern, welche verschiedne Gallerien so prächtig zieren, sondern nur von dem heutigen gemeinen Wesen dieser Künste zu schreiben, und sowohl Dich als mich zu überzeugen willens bin, daß es wegen unzähliger Umstände niemals möglich gewesen, unter uns einem geschickten Manne, wenn er in seinem Fleiß auch noch so unermüdet wäre, die Pallete eines **Titians**, die Reißfeder eines **Raphaels**, und einem der fleißigsten Bildhauer das Eisen eines **Fiamengo** oder **Bernini** in die Hand zu spielen, und dieses um so weniger, als die meisten sich schmeicheln, daß sie dergleichen altes Zeug leicht vermissen können. Ich will Dir überdieses noch beweisen, daß diese Leute in keinem Irrthume stecken, sondern vielmehr überzeugt sind, daß die Alten ihre Geheimnisse mit ihren Körpern haben begraben lassen.

Hochgeschätzter Freund! wie glücklich waren die Maler, Bildhauer und andre Künstler zu den Zeiten, als man ihnen den freyen Eingang in die Bildersäle verstattete, sie in denselben nach ihrem Gefallen studiren, und nicht schmachten ließ, sondern ihnen ihre Arbeit belohnte! Sind nicht oft Anfänger und Schüler hinein gegangen, die bald als große Meister sich empor geschwungen haben? Haben wir beyde nicht selbst in der Gallerie des Hauses **Bracciano** zu Rom achtzehen

Kopien

Kopien von einem Stücke des **Correggio** gesehen, welche der Herzog junge Leute malen ließ, ihnen den Unterhalt zur Arbeit darreichte, und durch eine solche Großmuth so viele Künstler erzog?

In unsern Gegenden giebt es keine Gärten, in denen die schönsten Blumen mit Zahlen bemerkt sind, deren Verzeichniß man ämsigen Bienen überliefert, damit sie aus denselben ihr Honig nach ihrem Wohlgefallen sammeln können. Man wird nicht leicht einen solchen Wettstreit sehen, mit welchem einer vom andern lernte, als **Bonarotti** und **Raphael** vom **Leonardo da Vinci**, und **Raphael** vom **Michelagnolo**. In Deutschland ist man schon geschickter und listiger; denn man nimmt seine Zuflucht zu der so genannten Camera obscura, zeichnet ungeschickte Umrisse ab, und wirft nach Gutdünken Schatten darein; oder man sammelt Kupferstiche, wählt sich daraus die Figuren, setzt sie zusammen auf die gegründete Leinwand, untermalt sie beherzt, zieht noch einige Striche auf ein Gerathewohl darein, vereiniget die Farben mit dem Vertreib- oder damit ich mich deutlicher ausdrücke, mit dem Verderbpinsel, und ziehet dadurch Käufer an sich, die eben so scharfsichtige Liebhaber, als dergleichen Künstler selber sind. Der Handel nimmt seinen Anfang, und nach und nach häufen sich solche Kunststücke so sehr, daß es

beynahe nöthig wäre, ein Barocci gienge von Haus zu Haus, um sich Brod zu verschaffen.

Aber, armer Leonardo da Vinci! wie konntest denn du, da du aller dergleichen Vortheile beraubt warest, ein so großer Künstler werden? Wir wissen mehr als zu wohl, mein Freund! daß dieser große Mann nur die Natur nachgeahmt hat; denn ein jeder Gegenstand, der seine Augen an sich zog, diente ihm zum Muster seiner Arbeit. Er rieth es auch seinen Freunden, welche die Geschicklichkeit besaßen, das Schöne in Acht zu nehmen. Sie sollten, sagte er, wo sie könnten, allerhand Nasen, Mäuler, Lippen, Augen und Ohren von verschiedenen Formen, Verhältnissen und Umrissen, so wie sie ihnen zufälliger Weise in der Natur vor Augen kämen, fleißig zusammen zeichnen, weil dieses die vorzüglichste Art wäre, gute Köpfe zu malen. Er selbst befand sich nirgends ohne Reißzeug, damit er das, was ihn reizte, gleich abzeichnen konnte. Dadurch machte er sich die angenehmsten, artigsten und sonderbarsten Gesichtsbildungen so eigen, daß man durch sie seinen Stil und seine Gemälde unterscheidet, und überall die Hand des Vinci erkennet. So studierte auch Correggio, daß man in Italien oft zu sagen pflegte: Betrachte nur den reizenden Mund des Correggio! (quei bei Bocchini di Correggio.) Obgleich die

Umrisse,

Umrisse, die Vinci sich in seiner Zeichnungsdecke anmerkte, zwar nur in wenig flüchtigen Linien und übertriebenen Strichen oder Caricaturen bestunden; so konnte man dennoch in verworren und ungeschickt scheinenden Zügen die schöne Natur, den Charakter der Leidenschaften, die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, der Bewegung und der Geberden deutlich wahrnehmen, die er sich hernach in seinen Gemälden zu Nutze machte. Man erstaunt, wenn man seine angenehme Mannichfaltigkeit der Formen betrachtet, welche die Hauptzierde der Natur sind, und die ihn haben begreifen lehren, daß darinn das Hauptwesen der Kunst bestehe.

Da nun manche lehrbegierige Anfänger oben erzählte Hülfsmittel entbehren müssen; so wäre es ihnen sehr nützlich, wenn sie den guten Rath des **Leonardo da Vinci** mit gehörigem Eifer verfolgten. Dieses ist aber ein fruchtloser Wunsch; denn sie bleiben mehrentheils nur an gefärbten Leinwanden hängen, welche sie da und dort an den Wänden gewahr werden, vor denen sie, aller abendtheuerlichen Ausdrücke ungehindert, zuweilen voll Entzückung stehn, mit der Zunge klatschen, dieselben auch in aller Geschwindigkeit nachmalen, dadurch nichts lernen, sich das Verwerflichste angewöhnen, und das Gute nimmermehr kennen oder unterscheiden.

Sey

Sey froh, liebster Freund! daß Deine Augen in Rom niemals durch dergleichen Erscheinungen beleidiget werden. Ich sehe, wie Du die Flucht nehmen würdest, wenn Du nichts als schwere Pinsel, hökerichte Reißfedern, ungeschliffene Grabstichel, stumpfe Meisel, keine Maler, keine Bildhauer, und dennoch eine ungeheure Menge von Gemälden, Statüen und Brustbildern antreffen solltest. Dergleichen Schätze prangen vor uns reihen- und schaarenweis auf Dachgesimsen, in Gärten, auf Mauern, Treppen und Geländern so vortrefflich, daß, wenn **Phidias, Apelles, Leucippus** und **Scopas** wieder aufstehen und ihre Gottheiten in so viel steinerne Gespenster verwandelt sehen sollten, sie vor Erstaunen und Schrecken wiederum zu ihren Vätern eilen, und sich zum Jupiter begeben würden, um sich von seinem Throne an unsern geschäfftigen Pinseln und Streichbesen, unsern Haken und Bohrern, Meiseln und Stemmeisen, und an ihrem unbeschreiblichen Eifer zu belustigen. Sie würden eben die Ergötzlichkeit empfinden, in welcher sich Juno und Jupiter nebst allen andern Göttern befanden, als sie auf dem Olymp der Batrachomiomachia, oder der zwischen Fröschen und Mäusen vorgefallenen berühmten und erschrecklichen Feld- und Seeschlacht mit herzlichem Lachen zusahen.

Dies

Dies ist fürwahr ein betrübter Zustand für die meisten lehrbegierigen Anfänger! Alles, was ihnen vor die Augen und unter die Hände kömmt, muß gut genug seyn, zu ihrer Nachahmung zu dienen. Und da sie alles ohne Wahl und ohne Unterschied ergreifen; so wimmelt es von brodlosen Künstlern, von Mäusen und Fröschen; alles ist bewaffnet, alles ist in voller Bewegung; man sticht und gräbt, man zankt und streicht an, man haut und bohrt; ein jeder ist ein Anführer, und ein jeder befiehlt; man eilet und greift an, ob man sich gleich um den rechten Weg nicht bekümmert, und guter Rath und Hülfe theuer sind. Dennoch gehen die Werke so gut von der Hand, daß ein **Raphael**, ein **Vinci** und **Correggio** lernen könnten, wie man bey dieser Kunst die Hände allein brauchen, und das Kopfbrechen ersparen könne, und wie ungeschickt ein **Carracci**, **Dominichino**, **Fiamengo** und andre durch ihr Studiren sich das größte Unglück von Krankheiten und Lebensgefahr zugezogen haben.

Wende Dein Auge, wofern ich Dich bitten darf, von diesem Schauspiele ab, und erwäge, ob diese fleißigen und mühsamen Leute nicht weit glücklicher wären, wenn sie, wie **Vinci**, sich mit Caricaturen lustig machten. Sie würden in übernatürlichen Dingen von Zeichnungen die Aenlichkeit ihrer Gegenstände mit Frohlocken wahrnehmen. Ja es

könnte

könnte vielleicht gar kommen, daß sie in verworrenen Farben und Zügen nützliche Merkmaale von unverwerflichen Figuren wahrnähmen. Wer aber, oder wie viele sind mit einem so geschickten und gelehrten Auge versehen, daß sie die Natur mit Nutzen beobachten können? Laufen sie nicht nur immer demjenigen nach, was dieser oder jener kurz vorher mühsam oder hurtig ausgeheckt hat? Das Gewissen wird dabey an den Nagel gehenkt. Jede Mißgeburt der Hände, jedes Abendtheuer und in der Geschwindigkeit hingefärbtes Stück dient ihnen zur Anweisung, wenn es nur Brod bringt. Es bahnt auch allein den Weg zur Nahrung; denn wenn die glücklichsten Besitzer alles Reichthums Denkmaale zu stiften gleichsam gezwungen werden, so fragen sie niemals nach demjenigen, welcher es zu ihrer Ehre am allerbesten verfertigen könnte, sondern sie sind, wie ich es mit Seufzen erfahren und gesehen habe, ungemein sorgfältig, einen Menschen zu finden, welcher es gleich und nach ihren Begriffen, demüthig, jedoch um den wohlfeilsten Lohn fertig hinzustellen erbötig ist. Wegen einiger Münzen muß **Apelles** oder **Phidias** einem Anstreicher oder Krautschneider weichen. Wer sollte sich also noch bedenken, bey so reizenden Umständen und einem so bewunderten Haufen von Handkünsten nicht je eher je lieber einen Schüler, einen Liebhaber, Kenner

ner und Gönner abzugeben? Wer sollte nicht? —— Hast Du, geehrtester Freund! an dieser dem Scheine nach zwar übertriebenen, der Sache selbst aber sehr ähnlichen Caricatur genug? Nein, Du mußt mit mir noch weiter gehen und sehen, wie diese Leute ihre Gesellen, ihre Lehrlinge und Zunftladen behandeln; wie man ihnen die Ehre wiederfahren läßt, und ihnen den Platz unter den Handwerksgenossen einräumet. Auf diesen rühmlichen Gedanken sind weder die Griechen noch die Römer, viel weniger die Italiäner verfallen. Ein neuer Vorzug für unsern Pinsel und Meisel; denn diese haben den Freybrief, sich mit Ahlen und Biegeleisen nützlicher zu vergesellschaften, als Apelles, da er durch den Pantoffel seiner Helena mit dem Schuster bekannt wurde.

Nun will ich Dich noch weiter führen. Richte Deine Augen auf denjenigen geschickten Mann, den das Verhängniß und die Noth zu uns geführt hat. Er ist zwar kein **Guido**, kein **Carracci** und kein **Cignani**, dennoch aber des Titels eines Malers würdig, welcher die Künste anderwärts in voller Pracht gesehen, gelernet und ausgeübt hat. Will er Unterricht geben, so ist er genöthiget, dasjenige, was er von der Kunst Neues antrifft, meistentheils unter den Pöbel zu verweisen und zu verwerfen. Wiederum ein Unglück für unsre guten Schüler. Man verhöhnt

höhnt und verlacht diesen fremden und neuen Meister, der sich aufrecht zu erhalten an seiner Besserung anfängt, und seine Zuflucht zu Lobsprüchen und zur Verwunderung nimmt. Er läßt sich alles gefallen; auch die verwerflichsten Sachen nennt er Kunststücke. Also bleiben junge Leute standhaft im ruhigen Besitze ihres Vorurtheils, das immer weiter Wurzel fasset. Der gute Mann aber erbarmt sich ihrer, und giebt sich bloß; er stellt ihnen die wahre Kunst vor Augen, er unterscheidet sich, und siegt. Was gewinnt er aber damit? Nichts! denn boshafte Ohrenbläser streuen wider ihn lauter Verachtung aus; die schalkhaften Augen der Unwissenheit schielen herum; der Neid entzündet sich; alles ist wider ihn bewaffnet; jedes Wort überhauchet ihn mit Spott und Hohn; er verliert den Muth, nimmt die Flucht, und räumet dem vorigen Schlendrian den Platz, auf welchem die nichtswürdigsten Irrwische, welche noch immer ihre Verehrer finden, alles so sehr verblenden, daß neue Anfänger nebst ihren Wegweisern im verschwendeten Weihrauch fast ersticken möchten. Die alte Gewohnheit herrschet; der blinde Mißbrauch kömmt wiederum an seine Stelle; die Kunst verschmachtet, und aus Noth sieht sie sich um die Flucht um.

Hieraus erhellet, wie schwer es sey, gewisse Gegenden mit dem italiänischen Geschmack

schmack anzustecken. Ich thue es mit gutem Vorbedacht, daß ich mich hier dieses Ausdrucks bediene. Denn ein unter uns berühmter Maler hat mich vor dreyßig Jahren, da ich aus Italien kam, hoch und theuer versichert, daß die Italiäner bey uns Deutschen die Malerey lernen müßten. Er selbst habe zu Venedig lauter nichtswürdiges Zeug angetroffen, so sie daselbst **Paul** oder **Tontaretto** nennten. Als ich ihn an Rom erinnerte; so lachte er und sagte: Was wird da viel Gutes zu sehen seyn, wenn in Venedig nichts anzutreffen ist, von da ich bald wiederum nach Hause gekehrt bin. Die Verachtung der antiken und aller andrer Künstler war die Grundveste des Ruhms, in welchem dieser Mann lebte, und nach seinem Tode darinn noch stehet, bey alle dem aber wahre Kenner nicht lüstern macht.

Es ist Dir bekannt, wie man in Italien allen Künstlern Gerechtigkeit wiederfahren läßt; wie man sie nach dem Maaße ihrer Verdienste hochschätzet, liebt und unterscheidet; wie man Anfängern hülfreiche Hand leistet, sie aufmuntert, tüchtige hervorzieht, und ungeschickte und einfältige abweiset; wie sogar alte berühmte Künstler in Rom zuweilen von jungen Liebhabern Anweisungen annehmen; wie beynahe so viel Schulen der Kunst, als Meister da sind, und so viel Beschützer und

Gönner aller Künste, als Gallerien und Kabinette angetroffen werden.

In Deutschland sind unschätzbare Kunst- und Bildersäle. Es giebt erlauchte Liebhaber, welche den guten Geschmack auszubreiten wünschen. Dennoch bleibt der oben erwähnte kleine Kunstkrais in seiner Verachtung, und der große Haufen stehet ohne Kunst im höchsten Flor. Vielleicht ist es nur die Mode, welche jenen zu wenig, und diesen zu viel ehrt. Das ist aber kein Wunder! Ein solcher Modegeschmack wird durch eine kurze Gewohnheit leicht erlernt, folglich ohne Mühe fortgepflanzt. Oder sind es die Nebel und Winde im Lande, welche die Augen blöde machen, und die schönsten Künste verdunkeln? Oder sind es Neid und Stolz, welche nur alles nach dem Maaß ihrer Erkenntniß erheben? Ach nein! alle diese seichten Umstände sind zu ohnmächtig, Talente, Genie und gute Eigenschaften zu vertilgen. Der Hochmuth, seinen eingebildeten Witz zu verbreiten; die Thorheit, seinen Eigendünkel über die Künste und Wissenschaften und über die richtige Denkungsart eines andern lange schon veststehenden Künstlers zu erheben; den in den Grundsätzen mehr bewanderten, als man selbst ist, zu verachten: Diese Nebendinge tragen das meiste dazu bey, daß die edlen Kinder eines gelauterten Verstandes dort niemals vesten Fuß fassen und ruhig arbeiten können,

können, wo nicht entweder der gute Geschmack oder die Kunst, sondern eine volle Börse haushält; weswegen sie auch nicht dahin zu gelangen vermögend sind, wo vielleicht ein Schutzgott sie mit offnen Armen erwartet.

Liebhaber und Kenner von großer Einsicht werden immer hinter das Licht geführet. Kaum erblicken sie den Schein einer Hoffnung, daß die Künste besser zu blühen anfangen; so verschwindet dieser Trost schon wieder. Was thun aber die Deutschen? Sie schwingen sich empor, sie zeigen ihre Geschicklichkeit eben so vorzüglich, als andre aus fremden Ländern; auch dieses wird nicht widersprochen. Allein solche ruhmwürdige deutsche Künstler sind nirgends zu Hause. Deutschland muß sich nur mit dem Wiederhall ihres aus andern Ländern erschallenden Lobes begnügen. Rom selbst bekennet, daß allda die Deutschen seinen vortrefflichsten Künstlern so nahe kommen, daß man sie bisweilen höher, als ihnen gleichschätzet. Man muß erstaunen, **mein Freund!** wenn man alles betrachten will, was das Wachsthum der Künste verhindert. Entweder man läßt Schätze im Staube unter den Zähnen der Motten und Schaben, oder in der Fäulniß zu Grunde gehen; oder man flieht, was vergnügen könnte; anderwärts ist man stets mit der Verachtung beschäfftiget, und will keine Vermahnung an-

nehmen; man bleibt in der Finsterniß seiner Vorurtheile und Leidenschaften stecken; man wird schamroth, eine Meynung zu ändern. Der Stolz und Hochmuth suchen ihren Rang zu behaupten; die verwerflichsten Stücke muß man entweder herausstreichen, oder sich um die Flucht umsehen. Man bewundert einen **Guido**, und denkt doch dabey daran nicht, daß der Besitzer nur um das Lob eines andern verächtlichen Gemäldes ängstlich buhlet. Ueberhaupt scheint es, als wenn man sich in den Winkeln der Unwissenheit verstecke, damit man dem in seiner Ruhe sitzenden Schlendrian desto hartnäckiger nachhängen könne: wie oft hat nicht die wahre Kunst den Schätzen, welche ihr sind entrissen worden, Seufzer nachgeschicket, ohne daß jemand in Empörung gerathen wäre?

Bey dergleichen Verlust zeigt sich zuweilen etwas, das wir für einen Trost ansehen. Dort kommt ein Fremder daher geschlichen, welcher sein Haupt zu erheben bemüht ist, wobey er aber errathen läßt, daß er in seinem Vaterlande unter den mächtigen Schutzgöttern weder Ehre noch Nutzen habe erlangen können, folglich unter uns zu suchen gekommen sey, was er dort zu erwerben nicht vermögend gewesen. Es gelingt ihm. Allein er ist ein ämsiger Beförderer des alten oder eines neuen Irrthums. Seine Neigung für das Neue hilft ihm auf, und erwirbt ihm Anhänger.

Der

Der Mammon beschäfftiget sich damit nicht, einem Manne unter die Arme zu greifen, welcher den Namen eines solchen künstlichen Malers verdient, wie derjenige ist, der Talente besitzt, dessen Genie fruchtbar und erhaben ist, und der durch eine lebhafte Einbildungskraft und einen erleuchteten Verstand sich Bewunderer erwirbt; der das Edle, Angenehme, Reizende und alle Fähigkeit in seiner Gewalt hat, und überhaupt mit solchen Gaben versehen ist, die man bloß von der Natur erlanget, und nur durch einen anhaltenden Fleiß und durch eine ununterbrochene Uebung zur vollkommenen Kenntniß bringen muß. Ein solcher Mann ist ein getreuer Nachahmer, ein Mitbuhler der Natur, und nicht zufrieden, dieselbe so, wie sie ist, auszudrücken: Er weis sie schöner und in ihrer Vollkommenheit vorzustellen. Seine stumme Sprache gefällt, weil sie von aller Welt verstanden wird. Sie setzt in Verwunderung; sie unterrichtet; durch wenige Züge und Farben erreget er beym Zuschauer die Empfindung des Herzens; er macht die Leidenschaften der Seele kenntlich und sichtbar.

Aus solchen Gaben entsteht diejenige Kunst, welche, da sie die menschlichen Kräfte zu übersteigen scheint, jederzeit für eine solche Gabe gehalten worden, welche, damit sie so große Wunderdinge wirken könne, gewiß nicht ein von Menschen ererbtes Vermögen, son-

dern eine Beschaffenheit und Macht der Seele ist, welche, wie die alten Griechen davor hielten, von der göttlichen Kraft eingeblasen worden. Der Mammon scheuet sich deswegen vor einem dergleichen begeisterten Künstler, weil er ihm vielleicht etwas von seinen eiteln Schätzen ablocken, und nur Kunststücke dafür liefern möchte.

Damit ich aber meinen Endzweck nicht ganz verfehle; so will ich mich nach dieser kurzen Ausschweifung demselben wieder nähern, und Dir melden, daß, wer zu dieser himmlischen Kunst den Weg auch nur von weitem mit dem Finger zeigt, derselbe schon zu ihrer Beförderung und Ausbreitung etwas beyträgt. Wird aber auch der Lehrbegierige auf seiner Reise von ihm durch allerhand Beobachtungen begleitet; so verschafft er ihm unvermerkt die schmackhaftesten Früchte seiner Bemühung, und reizt seinen Eifer, den erhabenen Schönheiten immer näher zu kommen, und höhere Stufen der Kunst zu besteigen. Er lehrt den Schüler die Mutter aller schönen Künste finden, sie erkennen, verehren, bewundern und ihr nachahmen. Er wird sie nicht nur, wie die alten Griechen, für eine Mutter, sondern für eine Königinn aller Wissenschaften und Künste ansehn, und ihr mit Ehrfurcht huldigen.

Es ist Dir, geehrtester Freund! zur Genüge bekannt, was uns große Männer zu Rom noch in die Ohren gesetzt haben. Der Schüler, sagten sie, welcher hieher kömmt, um sich mit antiken Früchten zu bereichern, muß alle vorgefaßte Meynungen, alle übel angewöhnte Arten und Gebräuche vergessen, geschicktere Wegweiser, als seine vorigen gewesen sind, sich zeigen lassen, sie anhören, ihnen gehorchen, ihre Werke betrachten, ihre Lehrsätze merken, sie studiren, in Uebung bringen, und überhaupt ihnen in allem nachahmen und seine Lehrbegierde niemals schmachten lassen. Er muß auch, wenn es die Zeit erlaubt, Schriften von diesen Künsten lesen. Dieser letzte Satz aber ist für Deutsche ein großer Stein des Anstoßes. Nur die Italiäner und andre Nationen sind mit solchen Büchern versehen. Die Deutschen sind solcher Sprachen mehrentheils nicht mächtig, und in ihrer eignen Sprache finden sie einen sehr kleinen Vorrath von solchen Schriftstellern, welche ihnen zur Kunst dienlich sind; liefert man ihnen ja deutsche Kunstbücher; so sind es Lebensbeschreibungen der Künstler, welche zwar eine Nacheiferung erwecken, keinesweges aber die Kunst lehren. Andre sind gelehrte, sinnreiche und reizende Vorstellungen von ganzen Bildersälen, welche den Reichthum und den guten Geschmack des Besitzers zu erkennen geben und ihm Ehre machen.

Und noch andre Schriften sind Abhandlungen, oder starke mit aller Gelehrsamkeit ausgearbeitete Betrachtungen, Gedanken, Anmerkungen oder Erzählungen, welche die Gelehrten zwar noch mehr unterrichten, den Künstler aber verblenden. Und in der That, wer aus solchen Büchern einigen Nutzen schöpfen will, muß den ganzen Umfang der Geschichte, das ganze Reich der Wissenschaften und Künste schon lange vorher, ehe er sich zum Lesen anschicket, durchwandert, oder bereits darinn die höchsten Berge überstiegen haben.

Wie viel andre schrieben aus keiner andern Absicht, als ihre Schätze, ihre Sammlungen und ihren Geschmack anzurühmen und auszuposaunen, oder entweder sich groß zu machen, oder Käufer an sich zu ziehen. Hierdurch wird man zwar begierig, ein Freund der Malerkunst zu werden: wie man aber zu Werke gehen soll, das zeigen dergleichen Schriften nicht.

Wie glücklich sind doch die Italiäner! Sie können alle Bücher entbehren, und dennoch große Künstler werden. Gallerien, Tempel, Paläste, Gassen, Vorhöfe, ja sogar Winkel prangen mit so vielfältigen Kunststücken, daß man aller Orten nach Belieben, auch ohne jemanden darum zu begrüßen, seine Lehrbegierde sättigen und seine Kenntnisse vermeh-

ren

ren kann. Ich sehe noch diese Schätze des griechischen und römischen Alterthums, nämlich: den Herkules und die ungemein schön bekleidete Flora im Hofe des Farnesischen Palastes; den unnachahmlichen Löwen auf dem Rasen vor dem Gebäude Barberini; das schöne Pferd auf dem Platze vor dem Capitolio, nebst der Statüe von Porphyr, welche Rom vorstellt, und wo Castor und Pollux stehen. Warum rede ich aber hier von solchen Sachen, die Du alle Tage vor Augen hast? Unzählige Gemälde von allen, auch den ersten und vornehmsten Künstlern aller Zeiten sind in etlichen hundert Kirchen anzutreffen, wo jedes gelehrte Auge frey nach seinem Wohlgefallen und ungehindert sich ergötzen kann.

Was von antiken Marmorn in Rom noch übrig ist, das könnten wir uns in Deutschland eben so leicht zu Nutze machen, als andre in Rom. Man hätte daher nicht nöthig, antike Marmor allda um große Schätze zu erhandeln; abgeformte Köpfe, Bruststücke und Statüen von Gyps wären uns zum Studiren vortheilhafter und nützlicher, deutlicher und geschickter, als die Urbilder selbst. Diese sind mehrentheils beschmutzt und mit einem verehrungswürdigen Rost des Alterthums überzogen; jene aber prangen mit einer weißen, hellen und gleichen Farbe, durch welche auch sogar die feinsten Züge, Muskeln,

Sennen, Adern und kleinsten Theile sich vor Augen stellen. Zu Rom, Florenz und Venedig sind die Modelle fast von allen solchen antiken Kostbarkeiten vorhanden. Ein freundschaftliches Wort an Fürsten, Minister und Künstler würde Abgüsse und Formen von so schätzbaren Denkmaalen der Griechen und Römer ohne große Kosten und in kurzer Zeit nach Deutschland verschaffen. Dieser alte Wunsch, welcher schon lange der Vergessenheit anvertrauet, von mir aber hier wieder aufgewärmet worden, macht bereits viel lehrbegierige junge Leute vergnügt, weil sie so viel Vortheil zu hoffen haben, als die Italiäner, und sich schmeicheln, daß sie vielleicht auch **Leucippe, Phidias Praxitele, Raphaele** und **Poussine** werden könnten. Das bereits vorhandene Genie, die wirklich beschäfftigte Arbeitsamkeit, die Lust, welche bey vielen unersättlich ist, etwas Gutes an das Tagelicht zu bringen, sehnen sich nach solchen Hülfsmitteln. O Himmel! rufen sie, wenn werden doch diese Esculapii erscheinen, uns in unsrer Krankheit beyzuspringen! Bis dahin aber hält sich der kleine Krais in seinen Gränzen, und beschäfftiget sich mit dergleichen Schätzen in der Stille, wo inzwischen die große Schaar zu keiner Besserung angereizet wird.

Ist nun diese Menge von allerhand Gedanken und die tägliche Erfahrung nicht hinreichend,

mein erwählter Freund! ein ganzes Buch, geschweige denn ein Sendschreiben zu verfassen? Dieses wirst Du bald erhalten, und jenes soll gleich nachfolgen. Unser deutscher Eifer für die Kunst hat mir in der That Anlaß gegeben, keine Mühe zu sparen, womit jungen Leuten noch mehr Licht vorgetragen werde. So weit meine alten Flügel sich schwingen konnten, so weit herum habe ich, wie die ämsigen Bienen, das Honig aus allerhand Blumen gesammelt, und dieses ist es, welches ich Anfängern in der Kunst mittheilen will. Wie weit es mir gelungen sey, eine gute Wahl zu treffen, das wirst Du am allerbesten einsehen. Alle andre Beurtheilungen sind mir ganz gleichgültig, und ich bin schon zufrieden, wenn meine Bemühung nur einigen Nutzen verschaffen kann. Ich bin ohne Sorgen, wenn einem dieses, dem andern jenes gefällt oder mißfällt. Horaz lehret mich so denken, wenn er sagt:

Tres mihi conuiuae prope dissentire videntur,
Poscentes vario, multum diuersa palato.
Quid dem? quid non dem? Renuis tu, quod petit alter:
Quod petis, id sane est inuisum acidumque duobus.

Indessen wünsche ich, daß andre nach oder neben mir dergleichen Arbeit auf eine höhere Stufe bringen möchten. Ein solches Unternehmen

nehmen würden sie mit leichter Mühe ins Werk setzen können, wenn sie dazu mit allen möglichen Vorbereitungen versehen wären.

Wenn man sowohl große Kenner und Künstler, als ihre Wunderwerke besucht, und diese zu empfinden anfängt; wenn man so große Männer in ihren Kunstzimmern bey ihren Stafeleyen und Marmorn nach ihrer Art studiren und arbeiten sieht; das Antike beständig zu bewundern Gelegenheit hat; die besten und seltsamsten Schriftsteller von diesen Künsten liest; wenn man so viel auserlesene Kupferstiche, als in Rom in der zwölf hundert Schritte langen Gallerie der Certosa gesehen werden, nebst allen Gemälden der ganzen Stadt gleichsam auswendig gelernt und dergleichen Spatziergänge zu seiner einzigen Ergötzlichkeit unzählige mal in Gesellschaft großer Künstler und gelehrter Kennner gethan hat; so kann man endlich andern Freunden die Augen eröffnen, damit sie dasjenige verstehen, empfinden und sehen, was sie vielleicht vorher entweder schon gesehen oder niemals gesehen, oder nur übersehen zu haben gedenken.

Mit diesen schmeichelhaften Gedanken beschäfftiget sich zwar ein wahrer Kenner und Liebhaber der Künste; allein sein Bestreben ist eine verlorne Mühe. So wie die Ketzerey und die Freygeisterey fromme Gemüther in

Irr-

Irrthum führen, so schwärmen dieselben nun auch gebietherisch in der Dicht- und Malerkunst herum. Weder der Satyr, noch seine Ruthe sind mehr vermögend, dem Schwarm, der die Gesetze verspottet, oder dem Wahnwitz neuer Regeln Einhalt zu thun.

Es wird hexametrirt, gepsalmet und geodet;
Gehymnet und gestaunt, erbärmlich hoch gemodet.
Und wenn ein Maler dort bey der Begeistrung denkt,
Berninens Feuer fühlt, Natur und Kunst nicht kränkt,
Die Farben nicht verderbt, in Zeichnungen nicht lärmet;
Im Nackenden nicht schwillt, und nicht in Falten schwärmet;
So sitzt ein andrer dort, nennt ihn einfältig, seicht,
Und, weil die Kunst ihn lobt, matt, trocken, hart zu leicht.
Er selber schwillt vor Stolz, verschmähet die Natur;
Er malt, er schnitzt, er sticht, und flieht der Wahrheit Spur.
Man läßt nicht den Genie, nein! das Genie dort walten,
Wo sich Verstand und Witz erhaben sollen halten.

Mein Freund! ich weis, daß Du Dich unsrer Lust auch noch heute mit neuem Vergnügen erinnerst, und so wie ich, die damals erlangten Kenntnisse in deinem sechs und siebenzigjährigen Alter deine Unterhaltung seyn lässest. Ich weis auch, daß Du noch zu lachen Ursache hast, wenn Du Dir vorstellest,

was ich gewissen römischen Professoren vom Zustande unsrer Künstler und ihrer Art zu arbeiten vorgeschwatzt habe. Wie sehr würdest Du Dich aber verwundern, und wie fremde würde es in Rom sowohl den römischen, als deutschen großen Künstlern, Deinem **Pompejo Battoni**, Deinem deutschen **Maron**, **Mengs** und **Pichler** vorkommen, wenn sie den neuen Modeton unter uns hörten? Die größten Künstler reden eine neue Sprache, und ihr Kunstgeräthe soll neue Werke hervorbringen, welche das ganze Jahrhundert eines **Leo** X. und **Julius** verdunkeln müssen, weil man damals vom **Helldunkeln**, von **Nüancen**, von **Verflößungen**, und andern Modewörtern weder in Italien noch in Deutschland etwas wußte. Nun haben wir zwar diesen Vorrath von Benennungen; was sie aber bedeuten, das werden vielleicht unsre Enkel erfahren. Die neuen Pinsel haben uns noch nichts vor Augen gebracht, und wahre Verehrer der Künste setzen sich in Gefahr, wenn sie reden.

Nein! Es geht in Rom nicht so, wie damals und heute noch zu; wo lehr- und kunstbegierige Fremde ihre bereits schon gekrönte Manieren verlassen, mit Eifer dem römischen Geschmacke nachstreben, und ihre mitgebrachten Pinselmuster zu ihrer Besserung wegwerfen, wie es heute vor Deinen Augen

geschieht,

geschieht, da die vornehmsten Akademisten von Paris ihre Art verlassen und einem **Pottani** oder **Battoni** von Rom nacheifern. Es geht unter uns nicht so zu, wie in Rom, wo die geschicktesten und berühmtesten Künstler einen Liebhaber anhören, und nach seiner Meynung einiges Versehen, einige Züge und Umrisse, ja wohl gar ganze Entwürfe mit Lust verbessern, und dadurch zu erkennen geben, daß ihnen das vereinigte Paar, nämlich der Stolz und die Unwissenheit, welche anderwärts fast ohne Abwechselung immer Wache halten, vollkommen unbekannt ist.

Hier unter uns giebt es Orakulsäulen, welche, weil man ihnen aus rühmlichen Absichten häufig zu opfern angefangen hat, sich muthig empor heben, aber nicht, wie der moabitische **Moloch**, Feuer speyen, sondern, von der Hitze einer gewissen Mode entbrannt, alles vernichten, was man ihnen von Italien, von Rom und von dem so genannten Antiken zeigt. Alles, was ihrem manierirten Geschmacke nicht gemäß ist, verwerfen und verachten sie, folglich setzen sie alle **Raphaele, Titiane, Guido, Maratten, Battonen, Virgilien** und **Maronen** weit unter den gothischen und barbarischen Horizont. Weil aber solche Vorlesungen vor einer Schaar junger Leute geschehen; so stelle Dir

vor,

vor, mein Freund, ob die Ketzerey in den Künsten sich nicht weiter ausbreiten werde, als die Zaubermacht neuer nach der Mode manierirten Meisterstücke.

Hiermit vollführe ich den letzten Zug an meiner Caricatur, und wünsche, daß, wenn Du sie gleich eine **Bambocciata** nennest, sie bey Dir dennoch so viel gelten werde, als ein Zeugniß meiner Hochachtung, mit welcher ich Deine uralte, sonderbare Gewogenheit höchlich verehre, als Dein alter römisch-deutscher Freund. 1770.

Erklärung

Erklärung der Kunstwörter in der Malerey.

Gleichwie die Künste nach und nach aus Italien nach Deutschland gewandert sind, und sich daselbst ausgebreitet haben; also sind mit ihnen auch die Kunstwörter allda bekannt, aber nicht allezeit verstanden worden. Ich will hier nicht untersuchen, ob sie bey uns nicht bereits noch mißhandelt werden; ob manche Bildhauer und Maler sich vielleicht andre gemacht und angewöhnt haben; ob nicht oft ein ganzes Gemälde nur nach einem solchen verstümmelten Worte beurtheilt werde; ob gewisse hochmüthige kunstrichterische Liebhaber solche Wörter nicht sehr oft vermengen, und eines für das andre in einem unrechten Verstande gebrauchen; alles dieses sind Sachen, um die ich mich hier nicht bekümmere; sondern meine Absicht geht lediglich dahin, ein jedes gewöhnliches italiänisches Wort deutsch zu erklären, damit es so, und nicht anders verstanden und gebraucht werde. Denn die Wörter sind eben so gültig und bedeutend, als die Pinselstriche, welche im Verstande dasjenige Bild ausdrücken, das man durch Farben zu erkennen geben will. Daher ist den Künsten nichts so unentbehrlich und dienlich,

als wenn man die Bedeutung eines jeden Kunstwortes nach seinem wahren Sinne begreift. Ohne diesem kann man weder dem Künstler etwas auftragen, was er verfertigen soll; noch von seiner Arbeit richtig urtheilen. Es wird einer den andern schwer verstehen, wenn nicht bereits das Werk ausgeführt vor Augen steht, und nicht mehr verbessert werden kann.

Allievo, französisch *Elevé*.

Ein Anfänger in der Kunst, ein Zögling, ein Lehrbursch, ein Schüler, der unter einem geschickten Künstler und desselben Anweisung, oder selbst in einer Akademie sich in der Kunst übet, und die ihm vorgelegten Muster und Grundsätze sich so zu Nutze macht, daß er endlich nach seinem Genie alles verfertigen kann, was ihm unter die Hände kommt.

Antico, franz. *Antique*.

Das Alte, das Antique oder Antike heißt, was nämlich von der Maler- Bildhauerkunst und Architectur zu Zeiten der alten Griechen und Römer, das ist, vor und während der Regierung Alexanders des Großen bis auf des griechischen Kaisers Phocas, also über tausend Jahre, aus allerhand Materien verfertiget worden. Von dieser Zeit an, nämlich vom fünften und sechsten Jahrhunderte nach unsrer Rechnung wurde ganz Italien durch die Gothen verheert und die Künste unterdrückt, so, daß davon bis in das zwölfte Jahrhundert, mithin fast sieben bis achthundert Jahre, nichts mehr ans Licht getreten ist.

Attitu-

Attitudine, franz. *Actitude.*

Die Stellung, der Act, oder die Action, die Handlung, Bewegung, Wendung oder die Gebärde einer Figur, sie mag nun einen Menschen oder ein Thier vorstellen.

Basſorilievo, fr. *Bas-relief* od. *baſſe-taille.*

Eine halberhabene Arbeit. Diese ist ein Werk der Bildhauerkunst auf einen Grund, aus welchem es sich empor hebt. Man unterscheidet es vom Rilievo rondo franz. ronde baſſe, oder rund um erhabenen, welches an keinem Grunde hängt, sondern rund herum auf allen Seiten gesehen werden kann, wie eine Statüe oder dergleichen. Weil man aber das Baſſorilievo oder Halberhabene auch nur mit einer Farbe durch Schatten und Licht zu malen pflegt, wobey man nur die Regel der Lichter und Schatten genau in Acht nimmt; so werden diese zwey Wörter Baſſorilievo und Chiaroſcuro, das ist, halberhabene Arbeit, und Grau in Grau, oder Schatten und Licht von den Malern nicht selten eines für das andre gebraucht und verstanden, siehe weiter unten Chiaroſcuro.

Campo del Quadro, franz. *Champ du tableau, Fond* oder *Derriere.*

Das Feld eines Gemäldes, nämlich der Grund hinter den Figuren, das ist, was man hinter einem jeden Gegenstand insbesondre sieht, und sagt: diese Sache dient der andern zum Grunde oder zum Beyspiel: Ein Gewand dient einem Arme zum Grunde.

Die Erde, der Boden dient einer Figur zum Grunde. Eine Figur dient der andern zum Felde oder Grunde. Der Himmel und die Wolken dienen dem Baum zum Grunde u. s. w. Also dient alles einem Portrait zum Grunde, was hinter demselben angebracht ist. Spaliere, Vorhänge, Bücherbehältnisse u. d. g.

Caricatura, franz. *Charge* oder *charges*.

Uebertriebener Umriß einer Figur, das ist, wenn man gewisse zur Aenlichkeit behülfliche Theile vergrößert, übertreibt, dabey aber Achtung giebt, daß die Person, die man also abzeichnen will, dadurch nicht verstellt werde, sondern dennoch kenntlich bleibe. Solche Arbeit wird die Caricatur eines Portraits genannt. Die Franzosen nennen dergleichen Köpfe têtes de charges. Andre sind zufällige, eigensinnige Köpfe von allerhand Ideen, Gestalten, Leidenschaften und Formen, die man in der Natur zwar antrifft, jedoch weit mehr übertreibt, und mehrentheils nur im Profil abzeichnet. Von solchen Köpfen hat Leonardo da Vinci sehr viele hinterlassen, welche Hr. Coppel im Jahr 1730 in Kupfer gestochen hat. Noch andre sind ganze Figuren, welche nach allen Gliedmaaßen wunderliche Stellungen und Gesichter haben.

Herr Ghezzi zu Rom, mein Freund, hat auf dergleichen Art zu Frascati auf den Mauren eines Palastes die ganze Familie des fürstl. Besitzers gemalt. Der Cardinal Polignac erhielt von ihm viele Folianten von Caricaturen. Sie stellten

insge-

insgesammt nichts als gute Freunde und Bekannte Seiner Eminenz vor, die Ghezzi, wenn er sie zur Tafel eingeladen hatte, ins Gesicht faßte, und zu Hause hernach in Caricaturen verwandelte. Eine gleiche Ehre wiederfuhr auch mir. Was für Geschichte hat nicht ein Akademiste zu Rom caricaturmäßig erfunden und hingezeichnet? Ich geschweige die Versuchung des heiligen Antonius vom Callot, und andre engländische in Kupfer gestochene vielfältige satyrische Gemälde. Dergleichen Scherze erfordern und zeigen sowohl Muth und Feuer, als auch Witz des Künstlers.

Carnaggione, franz. *Carnation.*

Dieses Wort bedeutet das Fleisch im Gemälde. Je ähnlicher es dem natürlichen Fleisch ist, desto vollkommener ist es gemalt. Also hat ein Maler, wie die Italiäner sagen, ein schönes Fleisch, das ist, er weis das Fleisch natürlich zu malen. Man wird es ohne Erinnerung einsehen, daß hier die Rede nicht vom rohen Fleisch, sondern von nackenden Figuren ist. Hieher gehören alle Körper von allerhand Nationen, die braunes, rothes, weißes, auch wohl gar schwarzes Fleisch haben, des Unterschiedes des Fleisches unter dem gemeinen Volke nicht einmal zu gedenken. Titian malte den heil. Sebastian. Als Pordonone ihn zu sehen verlangte, so sagte er: ich glaube, Titian habe diesen Heiligen von Fleisch gemacht, und nicht von Farben, welches braun, gelb, bleich, schwarz, von der Sonne

gebrannt, oder roth erscheint. Io stimo, che in quel nudo abbia posto carne, non colori.

Chiaroscuro, franz. *Clair-obscur.*

Die deutschen Maler nennen dieses Grau in Grau, wenn es mit einer Farbe gezeichnet ist. Licht und Schatten aber kann mit allen Farben erscheinen. Es ist also die Kunst, das Helle und Dunkle an seinen rechten Ort zu bringen. Wenn nun ein Maler die Figuren wohl aus einander zu setzen, und alle Gegenstände in seinem Gemälde wohl zu unterscheiden weis, da er die Lichter und Schatten geschickt anlegt, und die Leiber mit solcher Aufmerksamkeit stellet, daß sie dort große Schatten, hier aber große Lichter haben; so nennt man ihn einen großen Künstler im Licht und Schatten. Die berühmte Nacht des Correggio dient hier zum Muster. In der größten Finsterniß dieses Kunststückes sieht man doch die deutlichsten Figuren in Licht und Schatten. Siehe oben Bassorilievo.

Colore, franz. *Couleur.*

Deutsch heißt dieses Wort die Farbe. Diese aber ist zweyerley: die natürliche, und welche durch Kunst zubereitet wird. Die natürliche ist dem Gegenstande der Natur gemäß, welche die Maler nachahmen. Die zubereitete aber ist diejenige, deren sich der Maler bedient, die natürliche nachzuahmen. Also werden die Gemälde schwerlich für gut gehalten, in welchen die Gesichter nur weiß wie

Gyps,

Gyps, und roth wie Zinnober erscheinen, weil die Natur zum wenigsten nichts dergleichen zeigt.

Color rotto, franz. *Couleur rompue.*

Gebrochene Farbe, welche nichts anders ist, als eine durch die Vermischung andrer veränderte Farbe. Die weiße Farbe kann an den andern Farben nichts verändern, wohl aber selbst verändert oder gebrochen werden. Also kann man sagen, daß Azur oder Ultramarin blau durch den Lack und die helle gelbe Erde gebrochen sey, wenn auch nur ein wenig darunter gemischt worden, und so auch von andern. Die gebrochenen Farben dienen nicht nur in den Umrissen und in den Schatten, sondern auch in ganzen Massen, dieselbigen zu vereinigen, auch den Zusammenfluß der Farben zu bewirken. Titian, Paul Veronese und andre von der lombardischen Schule brachten diese Gattung von Farben mit Vortheil in Uebung.

Colorito, franz. *Colorit.*

Dieses ist einer von den Haupttheilen der Malerkunst, wodurch man die Lichter und die Schatten sowohl, als die im Gegenstande befindlichen Farben ähnlich anzubringen weis. Daher ist das Colorit nicht die Kunst, ein schön rothes, grünes, blaues oder gelbes Stück zu machen, welches endlich nur eine Schönfärberey seyn würde. Das Colorit zeigt, wenn alles dem gemalten natürlichen Gegenstande den Farben nach ähnlich ist. Andre halten irrig und lächerlich davor, daß, wenn alles glühet und glänzet, ohne die Natur vorzustellen,

das Colorit genennt werde. Man kann es zwar davor halten, allein es taugt nichts.

Contorno, franz. *Contour.*

Der Umriß, wodurch die obere Fläche und die Linien des Körpers, so denselben umgeben und einfassen, verstanden wird. Dies ist die Zeichnung überhaupt, die in bloßen Linien besteht. Paul Veroneſe pflegte zu sagen: "Zeichne vortrefflich und menge darein was du willst, so wird es gut."

Contraſto, franz. *Contraſte.*

Dieſes ist der Unterschied in der Zusammensetzung und Stellung der Figuren und ihrer Gliedmaaßen. Wenn man z. B. in einer Gruppe von drey Figuren, eine vorwärts, die andre rückwärts, die dritte seitwärts betrachtet; so nennt man dieſes einen Contraſt, Gegensatz oder eine Gegenstellung. Man sagt auch, dieſes oder jenes sey eine gut contraſtirte oder wohl gestellte Figur, wenn in ihrer Bewegung, in ihrer Stellung, in ihrer besondern Wendung die Glieder einander gut entgegen gesetzt sind, weil sie sich gleichsam überkreuzen, oder sich sonst auf verschiedne Seiten wenden.

Coſtume, franz. *Coutume.*

Es ist nicht genug, daß der Maler in seinem Bilde nichts wider den Gebrauch oder das Uebliche des Landes erscheinen lasse, in welchem der Auftritt des Gemäldes vorgeht. Er muß auch zu erkennen geben, wo die Handlung der Figuren vor sich gehe, damit der Zuschauer gleich, ohne sich lange zu besinnen,

sinnen, wisse, ob er in Italien, in Griechenland, in Spanien, oder in England sey, ob er am Meer, am Nil, am Rhein oder am Po stehe. Titian und Masson haben sogar im heil. Abendmahl zu Emmaus das kaiserl. Wappen hervorblicken lassen, damit man wahrnehmen könnte, daß es einen kaiserl. Saal und das Bildniß Carls des Fünften vorstelle. Plinius erzählt, daß, als Nealces, ein sinnreicher und ämsiger Maler, eine Seeschlacht zwischen den Aegyptiern und Persern gemalt hatte, welche am Nil, der ein dem Meere gleiches Wasser hat, geliefert worden, nicht gewußt habe, wie er diese Gegend durch die Kunst zu verstehen geben sollte oder könnte; so habe er sich eines natürlichen Beweises bedient, und am Ufer des Flusses einen jungen Esel, der aus dem Flusse säuft, und in der Nähe ein Crocodill, welches auf den Esel lauert, hingemalt, und also Aegypten angedeutet.

Dipingere, franz. *Peindre*.

Dieses Wort bedeutet malen: das heißt überhaupt Farben mit einem Pinsel anlegen. Insbesondre aber besteht es im Farbenmischen, und mit dem Pinsel auf die gegründete Leinwand hinstreichen. Wenn dieses leicht, frey und mit Kunst geschieht; so sagt man: Das Gemälde sey gut gemalt. Wenn man aber darinn nicht die ungezwungene Geschicklichkeit der Hand, und die Leichtigkeit des Pinsels wahrnimmt, die Farben aber nur durch den Vertreibpinsel vereinigt, und so mühsam als ängstlich ausgearbeitet sieht; so nennt man es ein

geleckte Werk, oder eine geleckte Malerey: una pittura leccata, oder wie die Spanier in der Verwunderung zu sagen pflegen: es pintura fina, ein feines Gemälde, wenn gleich die Kunst darinn mangelt.

Disegno, franz. *Dessein.*

Heißt die Zeichnung. Diese kann man in der Malerey auf zweyerley Art verstehn: die Zeichnung oder der Umriß besteht in dem genauen Maaß, in den Verhältnissen und in den äußerlichen Formen, welche die zum Nachahmen vorgesetzten natürlichen Gegenstände haben müssen. In diesem Falle gehört sie zu den Theilen der Malerkunst. Man nimmt aber die Zeichnung auch für den Entwurf eines größern Werks, ob er gleich nur durch die äußern Umrisse oder durch Lichter und Schatten, oder mit allen Farben verfertiget worden.

Dergleichen sind die ersten auf Papier oder Leinwand angelegte Gedanken zu einem Gemälde, wovon unten bey dem Worte Schizzo mehr vorkommt.

Disegno tratteggiato.

Bedeutet eine entworfene Zeichnung, in welcher die Schatten mit der Reißfeder sehr deutlich angelegt worden. Tratteggiare heißt also etwas mit Fleiß und mit gutem Vorbedacht ausführlich entwerfen.

Disegno sfumato, franz. *Dessein estompé.*

Eine gleichsam wie von Rauch gemachte Zeichnung, worinn die Schatten mit der Reißfeder zwar gemacht, jedoch hernach durch Papier, Leder, oder durch den Vertreibpinsel vertrieben worden, daß keine Linie mehr zu sehen ist.

Disegno granito, franz. *Dessein grainé.*

Eine körnichte oder getüpfte Zeichnung, in welcher die Schatten zwar mit der Reißfeder gemacht sind, darinn man aber keine Linien, sondern fast nichts als Punkte oder Sandkörner sieht.

Disegno lavato, franz. *Dessein lavé.*

Eine so zu sagen gewaschene Zeichnung, in welcher die Schatten durch den Pinsel entweder mit Saftfarben oder mit chinesischer Tusche und Wasser gemacht worden, welches die Italiäner aquarella und aquarellare, Wasser oder wässern nennen.

Disegno colorito, franz. *Dessein colorié.*

Eine mit allen Farben gemachte Zeichnung, wie solche in dem Hauptwerk erscheinen soll, dessen Entwurf man gemacht hat.

In den großen Gallerien, hauptsächlich zu Wien in dem Fürst-Lichtensteinischen Palast, sieht man die schönsten, kostbarsten und künstlichsten Zeichnungen von den berühmtesten italiänischen Meistern in solcher Anzahl, und von so vielerley Arten, daß man sagen kann: eine jede Hand, ein jedes Genie so viel großer Künstler habe sich von dem andern in allen

erfinn-

ersinnlichen Dingen unterschieden. Andres Papier, andre Farben, andre Pinsel oder Reißfedern. Ein jeder Künstler zeigt eine andre Art, seine Gedanken auszudrücken.

Figura, franz. *Figure.*

Obschon dieses Wort in einem sehr weitläuftigen Verstande alles bedeutet, was durch mehr Linien kann beschrieben werden; so versteht man doch in der Malerkunst dadurch gemeiniglich nur eine menschliche Figur.

Fresco, franz. *Fresque.*

Dieses ist eine Art zu malen, bey welcher man die Farben durch bloßes Wasser einem frischen Anwurf von Kalk auf der Mauer gleichsam einverleibt. Daher muß der Maler mit Farben, und der Maurer mit Anwerfen des Kalkes denselben Tag fort arbeiten, damit die Farben mit dem nassen und frischen Grunde vereiniget werden. Auf dem trocknen Kalk ist alle Mühe verloren. Auf obige Weise vermengen sich die Farben mit Kalk und Sand dergestalt, daß sie nicht anders, als mit der Mauer können verwüstet werden. Hier aber ist es nicht genug, nur zu malen. Der Künstler muß schon im voraus die Proben gemacht haben, um zu wissen, wie die nassen Farben sich hernach, wenn sie trocken sind, ungemein verändern, damit er nach der Art solcher Veränderung seine Anlage machen könne. Es giebt Frescomaler, welche ihre vor vielen Jahren verfertigte, und damals bewunderte Arbeiten herab-

herabgeworfen zu sehen wünschten, um sie nun anders und besser zu machen.

Gruppo, franz. *Grouppe*.

Ein Grupp ist nichts anders, als ein von mehr Figuren oder andern Sachen zusammengesetzter Haufe; er mag nun entweder aus Menschen, Thieren oder Früchten, und so weiter bestehen. Es können auch Gruppen von allen diesen Sachen zugleich seyn. Menschen, Pferde und andre Dinge können einen Grupp machen. Ist dieses, so sagt man: diese Figuren machen mit jenen Sachen einen schönen Grupp.

Dieses Wort Grupp wollen einige vom lateinischen Globus herleiten, welches ein Haufen heißt, wie man unter globus militum einen Trupp Soldaten versteht. Wenn man betrachtet, wie die lateinische Sprache in Italien zermartert worden, bis die italiänische nach und nach empor gekommen; so darf man sich nicht wundern, daß aus globus grobo, grubo und endlich gruppo geworden.

Wenn ein Grupp allzu groß und zu zahlreich ist; so wissen geschickte Maler daraus mehr Gruppen zu machen und sie in einen schönen Contrast zu setzen. Auf solche Weise hat Michelagnolo in seinem jüngsten Gerichte zu Rom im Vatican aus viel hundert Figuren fünf oder sechs Gruppen gemacht; dergleichen Composition andre Meister in eine bloße Zerstreuung der Figuren verwandelt, und wenig Ehre dadurch erlangt haben. Hiervon werde

ich

ich in diesem Werke selber ausführlicher handeln, und die Weintraube zum Muster vorstellen.

Guazzo.

A Guazzo malen heißt, wenn man die Farben mit Leim- oder Gummiwasser vermischt, und eben auf dergleichen gegründete Leinwand malt. Zu Rom im Ottobonischen Palast sieht man die Feldzüge des Prinzen Eugenius von Savoyen also gemalt. Leander, ein wackerer deutscher Künstler, der gedachten Kriegsverrichtungen als Soldat beygewohnt hat, erwarb sich durch diese leichten, angenehmen, herrlichen und muntern Gemälde ein groſses Lob, das noch besteht. Zwischen der Art a guazzo zu malen und der Miniaturkunst findet man fast keinen andern Unterschied, als daß man in jener alle Freyheit braucht, in der Miniatur aber sich nur mit kleinen Punkten behilft. Rosalba, eine berühmte Miniaturmalerinn aber hat sich in ihrer Kunst auch in kleinen Stücken eben der freyen Art des Pinsels bedient, wie à guazzo. Ich habe zwey Stück davon auf Elfenbein, wie à guazzo, ohne Punkte gemalt. Sie sind mit freyen, muntern, massenweise hingelegten Farben ausgeführt.

Gusto, franz. *Gouſt* oder *goût*.

Dieses Wort, welches unter den Deutschen endlich in Geschmack verwandelt worden, ist nichts anders, als ein Begriff, welcher mit der Zuneigung übereinstimmt, die ein Maler zu gewissen Sachen hat. Man sagt: das ist ein Werk von groſsem

Gusto,

Gusto, um anzuzeigen, daß darinn alles erhaben und edel ist; daß die Theile mit Freyheit gezeichnet sind; daß die Köpfe in ihrer Art und Gattung nichts niederträchtiges blicken lassen; daß die Falten in den Gewändern weit und groß sind; daß die Lichter und Schatten wohl ausgetheilt und verbreitet erscheinen. In dieser Bedeutung verwechselt man das Wort Gusto oder Geschmack sehr oft mit dem Worte Manier; denn man sagt: dieses Werk ist von großer Manier, siehe diesen Artikel.

Imbevuto, franz. *Embu.*

So nennen die Italiäner ein Gemälde, worinnen das Oel vom Grund und der Leinwand eingesogen worden, folglich dadurch alle Farben eingetrocknet und gleichsam abgestorben erscheinen. Man nennt es auch deswegen pregiugato, asciuto, appannato, als wenn alles mit einem Nebel überzogen wäre. Die Farben sind eingeschlagen. So versteht man es von Gemälden, welche des Saftes und Glanzes beraubt sind; auch von Glas, Metall und Marmor, wenn sie nicht glänzend geschliffen sind, welches in diesen Materien meistens mit Fleiß geschieht, damit das Schimmern, Blinken und der Glanz keine Verblendung verursache.

Impastare, franz. *Empaster.*

Die Farben frisch, munter, dick und fett anlegen. Also heißt man es ein wohl impastirtes Gemälde, wenn es mit viel Farbe und Freyheit gemalt ist; sonst versteht man auch dadurch, daß jede Farbe

für

für sich an ihren Ort gebracht, und sich mit andern nicht vereinige. Also sagt man: der Kopf ist nicht gemalt, sondern gut impastirt. Man sehe den Rubens und van Dick, wie sie manchmal die natürlichen Farben neben einander hingelegt, eine durch die andre erhoben, und gleichsam glühend gemacht haben. Man betrachte die Landschaften des Artois, wie er das Gebüsche und die Bäume durch lauter lebhafte und neben einander gesetzte vielerley Farben der Natur änlich gemacht hat.

Istoria, franz. *Histoire*.

Es giebt vielerley Gemälde von Früchten, Blumen, Landschaften, Thieren und menschlichen Figuren, welche letztern man Istoria oder die Geschichte nennt, und sagt: der Maler sey stark in der Historie, wenn er die Figuren wohl zusammen zu setzen und schöne Gruppen zu machen weis. Ob ein Portraitmaler in diese Klasse gehöre, läßt sich nur alsdann mit Nein beantworten, wenn er nichts als einen Kopf malen kann. Denn ein jeder guter Historienmaler würde sich schämen, wenn er nicht auch ein Bild nach dem Leben malen könnte, nachdem er so viele lebhafte Idealköpfe zur Bewunderung dargestellt hat.

Lume, o chiaro, franz. *Lumiere, Jour*.

Heißt das Licht, der Tag oder die Helle. Diese Wörter braucht man nicht nur bey der Sache, die erleuchtet wird, sondern auch bey Gegenden und Oertern, die helle sind. Daher sagt man: die

Lichter

Lichter sind in diesem Gemälde gut angebracht, wohl ausgebreitet, oder der Tag ist gut eingetheilt.

Maniera, franz. *Maniere.*

Die geschickte Leichtigkeit, welche sich ein Maler im Gebrauche des Pinsels sowohl, als in der Erfindung, in der Zeichnung und Colorirung angewöhnt hat, wird Manier genennet. Nachdem nun diese Gewohnheit durch mehr oder weniger Fleiß und Studiren, durch mehr oder weniger Kenntniß des Natürlichen und der schönsten Kunststücke, die man von der Maler- und Bildhauerkunst sehen kann, angenommen worden, so nennt man eine solche Manier gut oder schlecht. Vermittelst dieser Manier erlangt man die Erkenntniß der Werke eines Malers, von dessen Hand man schon einige Stücke gesehen, so, wie man die Buchstaben und die Schreibart eines Menschen erkennt, von welchem man schon Briefe erhalten hat. Man sagt auch, die Manieren kennen, das ist, unter vielen Malereyen die Stücke eines jeden Malers insbesondre unterscheiden. Einer malt pastoso, der andre leccato, der dritte unbestimmt und ängstlich.

Manierato, franz. *Manieré.*

Diesen Ausdruck brauchen die Kenner bey Gemälden, welche nicht am besten gefallen, weil sie immer in allen Gegenständen nur mit einerley Geschmack verfertiget sind. Also malt einer allezeit schwarz, ein andrer beständig grau, ein dritter stets

bleich, gelb, grün oder roth, ja wohl gar kothigt, der die Farben durch das Mischen zu sehr martert. Nicht wenige gewöhnen sich an einerley gespitzte Mäuler, einerley Hand und Gebärde, weil sie nur eine Form von Gyps besitzen, nach derselben fleißig fortarbeiten, und in ihrer eignen Erfindung nichts anders sehen können. Ein jeder von diesen giebt zu erkennen, daß er die Farben nicht nach der Natur zu mischen wisse; daher hat mancher Maler in seiner Jugend gut gemalt, mit der Zeit aber, vielleicht durch Verführung, sich eine Art angewöhnt, die seinem Ruhme nachtheilig geworden. Ein andrer hingegen ist vom Schlechten in das Gute übergegangen. Nachdem Raphael die Arbeit des Buonarotti kaum erblickt hatte, so verließ er seine kleine Peruginische Manier, und ward in kurzer Zeit sowohl groß, als erhaben. Nirgends kann man das Wort manierato besser anwenden, als bey den Kupferstechern. Wie sie die Art zu stechen gelernt haben, so wird sie auch beständig bleiben. Keinem fällt es ein, daß eine jede Sache, jeder Stoff und jeder Gegenstand einen andern Stich erfordre, wie solches Anton Masson in dem Titianischen heil. Abendmahl zu Emmaus deutlich gezeigt hat. Leinwand, Seide, Tuch, Gläser, Brod, Hände, Gesichter, Haare u. s. f. sind natürlich vorgestellt. Eine jede Sache zeigt einen ganz unterschiednen Stich, bis zum Erstaunen der gelehrten Kenner. Es scheint, Masson habe sowohl dem Titian, als sich selbst Ehre machen wollen, wie er denn auch in seiner Kunst bisher noch nicht übertroffen worden, ob-

schon

schon unser deutscher Künstler, Herr Will zu Paris, in dem Portrait des Marquis Marigny, Massons Griffel nachzuahmen scheint.

Masse, franz. *Masses.*

Große Lichter und starke Schatten werden Massen genennt. In der Abenddämmerung sieht man in den Malereyen beynahe nichts als diese Massen; das ist, man nimmt nur die großen Lichter und die starken Schatten wahr.

Meschino, franz. *Meschin.*

Dieses Wort dient, einen armen, kleinen und niedrigen Geschmack anzudeuten. Die Deutschen sagen: das ist schlecht gemalt. Meschino aber ist noch mehr, als schlecht. Also malte Raphaels Meister meschino, das heißt, zwar ziemlich gut, aber kleine, unstudirte Figuren, die Raphael bald hernach besser schilderte.

Mezza Tinta, franz. *Demi-teinte.*

Diese Benennung hat mit Schatten und Licht mehr Verwandtschaft, als mit den übrigen Farben. Denn die mezza Tinta, d. i. eine Mittel-Farbe oder Tinte ist der Ton zwischen Licht und Schatten. Wenn man also voraussetzt, daß es fünf Töne oder Stufen von Licht und Schatten giebt; so werden der zweyte und dritte Ton, welche auf das größte Licht und auf den größten Schatten folgen, mezze tinte, oder Mittelfarben genennet. Dieser Aus-

druck schickt sich sonst nur zur Carnaggione, oder Fleischfarbe; daher sagt man: das Fleisch gut zu malen, darzu sey erforderlich, die mezze tinte wohl anzuwenden, denn darinn bestehe die Kunst.

Modello, franz. *Modele.*

Durch dieses Wort versteht man alles, was der Maler in der Natur zum Gegenstande seiner Nachahmung vor Augen hat. Insbesondre aber bedeutet es entweder einen nackenden oder gekleideten lebendigen Menschen, den man in den Akademien der Maler- und Bildhauerkunst für die Schüler zum Studiren und Zeichnen vorstellt. Auch dieses ist ein Modell, was man von Wachs oder Holz macht, und daran die Glieder durch die Gelenke in beliebige Stellung richten kann, welches man einen Gliedermann, oder eine sogenannte Gliederdocke nennet. Eines der schönsten von solchen Modellen sieht man in der kaiserl. königl. Akademie zu Wien. Alle Gebeine oder Knochen sind nach der Natur von Holz durch den geschickten Bildhauer, Herr Franz Xaver Messerschmidt, einem Akademischen Mitgliede, geschnitzt, und die Gelenke von Messing gemacht, also, daß es wie ein Skelet oder ein vollkommenes, natürliches, bewegliches Menschengerippe des ganzen Körpers nach allen Vorstellungen und Bewegungen dienen kann. Jedes Bein ist auch mit seinem anatomischen Namen bezeichnet. Dieses Werk hat man auf Veranlassung des Herrn von Maytens, K. K. Directors der

Akade-

Akademie, gedachtem hierzu erwählten vortrefflichen Bildhauer zu verdanken.

Panneggiatura, gettare una panneggiatura, franz. *Draperie, jetter une draperie.*

Heißt ein Gewand, und etwas in Falten legen. Durch das Gewand versteht man alle Gattungen von Kleidern und Stoffen, womit man die Figuren bekleidet, und dieses nennen die Italiäner gettare una panneggiatura, das ist, die Falten gut anordnen. Man sieht und begreift leicht, daß eine jede Gattung von Stoffen nach ihrer Eigenschaft andre Falten werfe: Wolle, Seide, leinen Zeug, Tuch, Taffent und Sammet, sie mögen nun entweder trocken oder naß seyn, werfen ganz verschiedne Falten.

Pastello, franz. *Pastel.*

Dieses ist eine Gattung von Teige, welcher durch die Vereinigung der Farben, Wasser oder Milch in kleine länglichte Stücke zusammen gerollt wird. Jedes derselben hat eine andre Farbe, deren man sich, wie sonst der gemeinen Kreide, bedient, und damit solche trockne Gemälde verfertiget, wie die in Oel oder Leimwasser sind. Günther Pastellmeister zu Nürnberg hat hierzu erst im Jahre 1762 eine Anweisung herausgegeben. Er liefert auch die Pastellfarben zur Arbeit fertig. Weit brauchbarer und schöner sind aber die Pastelle des Herrn Vernezobre, eines Malers zu Paris, wovon ich alle Schattirungen besitze.

Profilo, franz. *Profil.*

Bedeutet insgemein die seitwärts gemachten Köpfe, wie man sie auf den Münzen zu sehn pflegt. Also ist auch eine ganze Figur im Profil, wenn man sie seitwärts betrachtet. Zuweilen nennt man die Aussicht einer Gegend auch Profil, wenn sie von der Fläche unterschieden ist. Daher sagt man: das Profil einer Stadt, wie man sie im Vorbeygehen sieht, oder im Prospekt wahrnimmt. Man sagte auch vormals: Er profilirt eine Figur, das ist, er macht derselben Umriß. Dieser Ausdruck aber ist nicht mehr gewöhnlich. Profilo bleibt also überhaupt bey dem, was man nach den Seiten sieht.

Pronunciare, o segnare, franz. *Prononcer.*

Dieses heißt aussprechen, und wird in der Malersprache von jedem Theile des Leibes verstanden. Als wenn der Maler sagte: das Knie spricht gut, anstatt: es ist gut gemalt. Die Sprache der Malerey ist der Sprache eines stummen Menschen ähnlich, den man nicht verstehen kann, außer, daß gewisse Theile zusammen stimmen und so eingetheilt sind, daß sie, wie die Sprache, die Empfindungen des Herzens zu erkennen geben. Also sagen die Franzosen: prononcer une main, das ist, eine Hand, einen Arm, ein Knie, eine Achsel aussprechen, anstatt dessen die Italiäner sagen, segnare oder zeichnen, andeuten, unterscheiden, oder vollkommen zu erkennen geben. Man sagt zwar: ein

Wort

Wort aussprechen, um es deutlich und ohne Stottern verständlich zu machen. Die Italiäner aber behalten ihr segnare, und sagen niemals pronunciare. Kann es einem Deutschen wohl in den Sinn kommen, zu sagen: der Fuß spricht gut, anstatt: er ist gut gezeichnet? wie würde es denn klingen, wenn er sagte, die Hand ist gut ausgesprochen?

Proporzione, franz. *Proportion.*

Dadurch wird das Verhältniß oder die Richtigkeit des Maaßes eines jeden Gegenstandes in Ansehung seiner Theile und derselben insgesammt gegen das Ganze verstanden. Vom menschlichen Körper sagt man gemeiniglich, daß man, wenn man denselben gut zeichnen will, desselben Verhältnisse, das ist, ein jedes Maaß wohl verstehen müsse. In dieser Bedeutung ist das Verhältniß ein Theil der Malerkunst, und wird die Zeichnungskunst genennt.

Rifleſſo, franz. *Reflet.*

Heißt ein Wieder- oder Gegenschein, oder ein gewisses Licht, welches von den nächsten hellen Sachen in die Schatten hinüber fällt.

Ripoſi, franz. *le Repos.*

Die Ruhe besteht in den Massen des Gemäldes, und in den hellen großen Theilen sowohl, als in denen Schatten, welche, wenn sie wohl angeordnet

sind, die Verwirrung der Gegenstände verhindern, auf welche sie das Auge nicht zu gleicher Zeit hinziehen lassen, sondern verursachen, daß es sich einige Zeit bey einem schönen Grupp mit Vergnügen aufhalte, und nach und nach ohne Unruhe von einer Sache zur andern komme.

Schizzo, franz. *Esquisse*.

Hierdurch verstehet man einen Entwurf, oder die erste Zeichnung und leichte Anlegung eines Gedankens oder Werkes, das man unternehmen will. Die Franzosen nennen dergleichen Entwürfe une Esquisse, oder Ebauche.

Secco, duro, tenero, midolloso, franz. *Sec, dur, tendre, mo lleux*.

Secco, oder trocken, duro, oder hart heißt, wenn in einem Gemälde die Lichter allzu nahe beym Braunen liegen, und die Umrisse nicht vermischt genug sind. Tenero, oder zärtlich, und midolloso, oder weichlich, sind also das Widerspiel von obigen.

Soffito, o volta, franz. *Platfond*.

Ist ein Gewölbe oder eine Decke eines Gebäudes, welche sonst auch Cupola, eine Kuppel genennet wird. Dieses sind Gemälde, welche man über seinem Kopfe in einem Gewölbe sieht. Die Italiäner nennen sie auch di sotto in sù, von unten hinauf, wenn die Figuren verkürzt erscheinen,

wie

wie des Correggio seine zu Parma; des Annibal Carracci im Palast Farnese zu Rom; des Pietro Berettino da Cortona im Palast Barberini zu Rom, und viele andre.

Stampa, franz. *Estampe*.

Also wird ein Kupferstich, das ist, eine Zeichnung genennet, welche mit dem Grabstichel in Kupfer gebracht worden, endlich aber auf Papier gedruckt erscheint. Was also der Künstler mit seinem Grabstichel, mit der Reißnadel oder mit dem Schabeisen in die Kupferplatte gestochen oder eingegraben hat, das stellt sich in schwarzer Farbe mit Licht und Schatten auf dem Papiere abgedruckt vor Augen.

Hier ist der Ort nicht, von dieser so hoch getriebenen und beliebten Kunst umständlich zu handeln. Dennoch kann ich für Anfänger eins und das andre nicht unerwähnt lassen, worinn manche noch heute vor unsern Augen sich sehr ungeschickt vergangen haben. Die Anfänger in der Kupferstecherkunst sind also zu ermahnen, daß alles, was sie in die Platte schneiden, stechen, graben, schaben oder ätzen, im Abdrucke umgekehrt, oder das Rechte links, und das Linke rechts erscheine; folglich überhaupt alles, nämlich Licht und Schatten, alle Bewegungen und Kleidungen das Auge beleidigen. In der That, wem sollte es nicht befremden, wenn er sieht, wie die Figuren mit der linken Hand fechten,

hauen, essen und schmieden; wie in Portraiten Rockknöpfe, Ordensbänder und alle übrige prächtige Nebensachen verkehrt vorgestellt werden? Solche Ungereimtheiten kann man nichts anders schuld geben, als der Unachtsamkeit des Kupferstechers. Ja, ich will noch mehr sagen: Man sieht in den Niederlanden Gemälde, welche durchaus links entworfen sind, weil sie, da sie zu Tapeten bestimmt sind, hernach in diesen rechts erscheinen. Ein Kupferstecher aber, welcher seine Kunst gar zu genau nach dem Original zeigen will, macht sie im Kupferstiche wiederum links, wo er doch dieselbe, wie in den Tapeten, rechts hätte können sehen lassen. Wir haben dergleichen Beyspiele täglich vor Augen. Zur Warnung junger Leute dient auch die Ungeschicklichkeit gewisser Maler, welche linke Kupferstiche abcopirt haben. Auf diese Art habe ich den Erzengel Raphael des Guido Reni gemalt gesehen, wie er mit der Lanze in der linken Hand den Lucifer stürzt.

Stentato, franz. *Pené*.

Ein Gemälde ist ängstlich, genöthigt, mühsam und gezwungen, in welchem man eine langsame, mühselige, schwere Arbeit und Hand wahrnimmt, welche, da sie von einer männlichen Munterkeit weit entfernt ist, den Pinsel mit Zwange, Furcht und Ungewißheit führt.

Studio.

Studio.

Ein Stück von einem vorgenommenen Gemälde, welches der Maler auf einer besondern Leinwand entworfen und ausgearbeitet, um es hernach in das Hauptwerk zu übertragen.

Suelto, franz. *Suelte.*

Eine ansehnliche, lange, geschickte, muntre und geschmeidige Figur eines Menschen.

Tela imprimita, franz. *Toile imprimée.*

Eine gegründete Leinwand, die zum Malen zubereitet ist. Man bedient sich verschiedener Farben zum Grunde. Viele Maler sind aber so unachtsam, daß sie ihre Beschaffenheit gleichgültig ansehen, ob gleich ein schlechter Grund der Arbeit sehr nachtheilig seyn kann. Er verderbt nicht selten alles Colorit. Titian und andre malten auf Leinwand, Breter und Kupferplatten, welche mit Kalk gegründet waren. Ghiotto hat, wie Vasari berichtet, einen heiligen Franciscus auf Gold gemalt, und ich besitze eine kleine Magdalena vom Titian, auch auf einem Goldgrunde kunstreich geschildert.

Tinta, franz. *Teinte.*

So nennen die Italiäner die durch Kunst zusammengemischte Farbe, mit welcher man die natürliche Farbe eines Gegenstandes treffen will.

Daher

Daher sagt man zum Beyspiel: Ein Gewand von guter Tinte, ital. una panneggiatura di bona tinta. Die Franzosen nennen die Leibfarbe Teint. Siehe oben Mezza tinta.

Tocchi d'Alberi, franz. *Touches d'Arbres.*

So nennen die Italiäner die gemalten Baumblätter, die Deutschen aber den Baumschlag. Daher sagt man: die Bäume in dieser Landschaft haben einen unterschiedlichen Schlag. Dieser Maler schlägt seine Blätter gut. Ich habe in Rom den Herrn Hellmann mit beyden Händen die Baumblätter links und rechts zugleich, und mit Beyfall des berühmten Malers van Blum, sonst der Orient genannt, malen sehen. Man sehe zum Beyspiel den Claudio Loreneſe, den Jaques Artois, den Pouſſin, den van Uden und andre.

Tuono di colore, franz. *Ton de couleur.*

Dieser ist der Ton oder Grad einer Farbe im Schatten oder Licht, wie sie dunkler oder heller wird.

Tuttaſſieme, franz. *Tout-enſemble.*

Die ganze Anlage und Verfassung eines Gemäldes nennen die Italiäner Tuttaſſieme, alles

les zusammen, oder das ganze Stück. Obschon diese Benennung nach ihrem Ausdrucke eine gute oder schlechte Wirkung eines Gemäldes bedeuten kann, dessen Theile zusammen dieselbe ausmachen; so versteht man dadurch dennoch gemeiniglich, daß das Stück gut sey. Es heißt nämlich so viel, als die gute Zusammenstimmung und Harmonie, welche aus der guten Eintheilung aller Gegenstände des Gemäldes entspringt, daß man also auch oftmals sagen kann: Dieses Gemälde ist nach allen seinen Theilen überaus schön. Allein der Zusammenhang, oder das Ganze, il tuttassieme, ist sehr übel ausgedacht.

Unione, franz. *Union*.

So nennen die Italiäner eine Zusammenstimmung, welche unter den Farben herrschet. Daher sagt man: Dieses ist ein Gemälde von einer grossen Union, und wenn diese Union oder diese Uebereinstimmung der Farben wohl ausgedacht ist; so nennen die Künstler dieselbe Suavität, Anmuth oder Lieblichkeit.

Hiermit

Hiermit beschließe ich die Erklärung der Kunstwörter mit der Anmerkung, daß, wenn man alles erklären wollte, man, wie Protogenes, Tag und Nacht arbeiten und nichts als Kosent dabey trinken müßte. Er malte bey solcher Lebensart nichts als den Jäger Jalysus, welcher Ursache war, daß Demetrius die Belagerung von Rhodus aufhob.

Köremons

Natur und Kunst

in Gemälden.

Erster Theil.

Innhalt
des ersten Theils.

Zuschrift an den Herrn von Maytens. Seite VII

Köremons Freund an den kunstverständigen Leser. = = XIX

Köremons Schreiben an seinen Freund in Rom. = = XXXVIII

Erklärung der Kunstwörter = LXV

Die Malerey.

Einleitung von der Annehmlichkeit, vom Nutzen und von der Nothwendigkeit der Malerkunst. Seite 1

Das erste Kapitel.

Von der Begierde zu malen. = 36

Das zweyte Kapitel.

Von freundschaftlichen Kunstrichtern der Malerey. = - 41

Das dritte Kapitel.

Von verschiedenen Meynungen und Anmerkungen über die Malerey. = 44

Innhalt.

Das vierte Kapitel.

Vom Wege zur Kunst zu gelangen. S. 52

Das fünfte Kapitel.

Von der Neigung zu einer Art zu malen. 59

Das sechste Kapitel.

Vom Urtheil des Publikums, der Schmeichler und seichten Bewunderer der größten Fehler. = = 67

Das siebente Kapitel.

Von Betrachtung großer Meisterstücke. 74

Das achte Kapitel.

Von ungeschickten und unwissenden Kennern und Kunstrichtern. = 81

Das neunte Kapitel.

Von den Vortheilen des Pinsels. = 89

Das zehnte Kapitel.

Von der Richtigkeit des Umrisses, und von dem Verhältniß des menschlichen Körpers. = = = 105

Das eilfte Kapitel.

Von der Zusammenfügung verschiedener Theile in ein zierliches Ganzes = 114

Das

Innhalt.

Das zwölfte Kapitel.

Von der Eigenliebe eines Malers, und von seinen durch die Lobeserhebungen vermehrten Fehlern. = = S. 122

Das dreyzehnte Kapitel.

Vom besondern Geschmack und einer glücklichen Wahl im Zeichnen. = 138

Das vierzehnte Kapitel.

Vom Gratiösen oder Anmuthigen, vom Naifen und Reizenden des Pinsels. 150

Das funfzehnte Kapitel.

Von Vermeidung des übertriebnen Eigensinns. = = 164

Das sechzehnte Kapitel.

Von dem reizvollen Colorit des berühmten Titians. = = 169

Das siebzehnte Kapitel.

Von dem zierlichen Umrisse der antiken Bildhauerkunst. = = 187

Das achtzehnte Kapitel.

Vom guten Geschmacke in der Kleidung und den Falten. = = = 211

Innhalt.

Das neunzehnte Kapitel.

Von dem Ausdruck der natürlichen Schönheiten und derselben getreuen Nachahmung. = = S. 239

Das zwanzigste Kapitel.

Von den Gemüthsregungen oder Leidenschaften. = = 266

Das ein und zwanzigste Kapitel.

Von den Wirkungen, so die Gemüthsregungen im Angesicht verursachen. = 293

Abhandlung von der Art und Weise, die Umrisse zu verfertigen und zu zeichnen. 325

Abhandlung vom Gebrauch der Farben. 350

Versuch, was für Eigenschaften zur Malerkunst erforderlich sind. = 380

Die

Die Malerey.

Einleitung.

Von der Annehmlichkeit, dem Nutzen und der Nothwendigkeit der Malerey.

Unter den Werken der menschlichen Geschicklichkeit sind mehrentheils diejenigen, welche das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden, die schwersten und würdigsten, daß man sie bewundere und hochachte. Kann man diesen Vorzug der Malerey wohl mit Billigkeit absprechen? Wenn ich aber von der Malerey rede, so verstehe ich dadurch nicht eine mechanische Arbeit, oder ein Handwerk, welches man durch eine Art von einer bloßen Angewöhnung und Uebung zu erlernen

pflegt. Mein Augenmerk ist eine Kunst, welche das artige und scharfsinnige Alterthum für etwas Himmlisches gehalten, und als eine Gottheit verehrt hatte. Ich rede von einer Kunst, welche die Unwissenheit zuweilen mit ihren abentheuerlichen Erscheinungen und Mißgeburten vermenget, die bloß ein Werk sind, so durch die schwermüthigsten Nachgrübelungen und die gröbsten ungeschicktesten Hände verfertigt worden. Daher kömmt es, daß manche Leute, welche von dieser Kunst keinen wahren Begriff haben, und solche mit der Niederträchtigkeit derjenigen vergleichen, welche, da sie sich der Farben und Borstenbesen bedienen, sich eben so stolz für Maler ausgeben, als Maurergesellen sich groß genug dünken, Architecten genennt zu werden; daß solche Leute, sage ich, einen Maler sich nicht anders vorstellen, als einen bloßen Handwerksmann, dem sie weder Gelehrsamkeit, oder gute Sitten, noch einige Erziehung zutrauen, folglich in der That jenen Spruch bestätigen, daß ein Maler ein Maler: Raphael aber ein Raphael sey. Man findet zwar Augen, welche der Malerey als einer angenehmen Sache ihre Achtung schenken; allein sie setzen der Kunst allzuenge Schranken, und scheinen, als wenn sie behaupten wollten, daß sie zu nichts anders dienen, als das Auge zu ergötzen; daß ihre Vorstellungen eines jeden Gegenstandes der Natur gut genug wären, wenn sie ihnen wohl gefielen, und mit ihren Begriffen übereinträfen. Sie bestimmen geradehin das Verhältniß zwischen dem

dem Werth oder Unwerth eines Gemäldes, und zwischen ihrem Geschmack, oder ihrer Kenntniß. Von jenen ist nichts zu erwähnen, welche die Malerey nur ein Opfer ihres Wuchers seyn lassen. Ich werde mich also bemühen, die Begriffe auseinander zu setzen, welche dieser vortrefflichen Kunst weit richtiger anstehn, ihrer würdiger, ihr geziemend und mehr eigen sind, als jene seichten und wahnwitzigen Vorurtheile. Ihr Nutzen, ihre Annehmlichkeit, ihre Nothwendigkeit, die ich beweisen will, werden sie weit empor heben, und ihren Vorzug vollkommen behaupten.

Die Malerey ist eine Kunst, welche durch Linien und Farben auf einer bloßen Fläche alles vor Augen zu stellen vermag, was nur auf dem ganzen Erdboden Sinnliches gefunden wird; ihr Gegenstand ist die Materie und der Geist; mit einem Worte, die ganze Natur, die sie nicht nur nachahmen, sondern auch oftmals übertreffen kann; sie ist die Mutter aller Künste, weil sie die Kunst der Zeichnung selbst ist.

Philostrat sagt im Leben des Apollonius, daß die Malerey nicht nur in Farben bestehe; denn bey den Alten sey eine einzige Farbe genug gewesen. Ihre Nachkommen setzten hernach vier andre hinzu; und ob sie schon ihre Anzahl nach und nach vermehrten, so bleibt es doch wahr, daß man durch bloße Linien, Striche oder Züge ohne Farben malen könne. Diese Art aber stellt nur das Licht, oder den Tag, und den Schatten

vor, worinn doch die kenntlichsten unverfälschten Zeichen der Sache sich ganz deutlich unterscheiden, die man anzeigen will; denn man entdecket darinn nicht nur die Form der Figur, sondern auch den Gedanken. Man erkennet darinn sowohl das Züchtige, als das Verwegene, auch andre Leidenschaften, ob sie schon in keine Farben eingekleidet sind. Durch diese Kunst kann man zu gleicher Zeit das Geblüte, die Haare, den Bart ausdrücken, wenn er auch gleich nur hervorzuschießen anfängt. Man sieht darinn den Unterschied der Menschen, die von einem weißen, bleichen oder weißgelben Fleische sind. Alles geschieht zuweilen durch einen Zug und durch eine einzige Art. Wenn wir mit dem Bleyweiß einen Mohren vorgestellt haben, so wird er in den Gedanken des Zuschauers, ob er gleich da weiß ist, als ein schwarzer Mensch erscheinen. Man wird ihn an seiner flachen eingedruckten Nase, an seinen sträubigen krausen Haaren, und an seinen dicken Lefzen und Wangen erkennen. Zeigt nicht alles dieses an, daß eine Kunst nützlich, ja nothwendig sey, die durch bloße Linien und Züge durch eine flache Nachahmung des Wahren so viel vorstellen kann? Wie viel überzeugt sie uns dessen noch mehr, wenn sie uns ganze Landschaften vor Augen stellet, und uns gleichsam in dieselbigen übersetzet? Landschaften, welche nicht nur die Sitten, die Gebräuche, die Kleidertracht, sondern auch die Begebenheiten und gewissermaaßen die Geschichte der Völker, und was die Menschen insonderheit angeht, die

verschie-

verschiedenen Gebäude, auch die Bäume, die Pflanzen, die Blumen, die Erde, die Gewässer, alle Gattungen von Thieren, die in einem solchen Lande sich aufhalten, ja alles, was der Schöpfer selbst dort hat verschaffen wollen, uns deutlich vor Augen stellet.

Ist die Rede- und Schreibekunst wohl vermögend, so mannichfaltige Gegenstände auszudrücken, und in ihrer ungekünstelten Natur uns vorzumalen? Ist nun dieses unmöglich; so folget ja, daß die Malerey nicht nur nützlich und angenehm, sondern nothwendig anstatt der Erzählungen müsse gebraucht werden. Was bekommen wir durch die Beschreibung eines Palmbaumes für einen Begriff, wie stellt ihn uns die Einbildungskraft vor? Fürwahr, sehr unrichtig; so eilet die Zeichnung und die Farbe zu Hülfe, welche eine Sprache sind, die den Völkern gemein werden kann, da sie so gar von Gehörlosen verstanden wird, und die Stummen ihre Gedanken dadurch verständlich machen können.

Dieses ist vermuthlich die Ursache, welche dem Kaiser Augustus, einem großen Liebhaber der Malerey, Anlaß gegeben hat, den jungen Quintius Pedius, einen Enkel des Consuls Pedius, der die Ehre eines Triumphs erhalten, und welchen Julius Cäsar nebst dem Augustus zu seinem Erben eingesetzt hatte, die Kunst der Malerey lernen zu lassen. Was kann aber auch einem Fürsten oder einem großen Feldherrn nützlicher und mehr zum

Behuf dienen, als die Zeichnungskunst, durch welche er in seinem Cabinet die Lage der Oerter, der Vestungen und Städte bezeichnen kann, um denenjenigen, welchen er befehlen will, davon einen richtigen Begriff zu geben, wie ein Lager soll ausgesteckt, wohin das Heer den Weg nehmen soll, ja selbst alles zu zeichnen weis, was die ganze Kriegskunst betreffen kann.

Die Helden, welche auf dem Wege des Ruhmes und der Ehre sich schmeicheln, eine Art von Unsterblichkeit zu erlangen (diese Ehrsucht ist fast allen Menschen gemein) können in der Malerey alles dasjenige finden, was ihre Tugend zu den größten Thaten zu reizen und aufzumuntern vermögend ist; denn die Malerey weis nicht nur so, wie die Redekunst und die Poesie, dem menschlichen Witze die merkwürdigsten Begebenheiten und die herrlichsten Thaten großer Männer, die der Ruhm der Nachwelt bekannt macht, vorzustellen; sondern, da sie auch ihre ihnen ganz ähnliche Bildnisse verfertiget, sie aus der Vergessenheit hervor zu ziehen, sie gleichsam wiederum zu erwecken, und sie, so zu sagen, unter den Menschen wiederum lebendig erscheinen zu lassen. Diese Kunst bietet aber auch Beyspiele dar; so belebet sie die Tugend, sie giebt ihr neuen Muth, präget würdigen Gemüthern den lebhaftesten Eifer ein, jenen nachzufolgen, ihnen auch gleich zu werden, oder sie gar zu übertreffen.

Cäsar hat unbeschreiblich mehr Herz gefasset, und in sich deutlich empfunden, daß er fast augenblicklich über seine Ruhmbegierde sehr weit erhaben sey, als er das Bildniß Alexanders des Grossen erblickte. Er betrachtete dasselbe tiefsinnig, und stellte sich vor, daß dieser Held in demjenigen Alter, in welchem er damals sich befand, schon beynahe die ganze Welt bezwungen, er aber selbst noch nichts dergleichen vollbracht habe; dieser Gedanke und die Ehrsucht preßte ihm Thränen aus, und erhitzte in ihm die Begierde, alle diese großen Thaten zu unternehmen, welche seinen Namen hernach bis an die Sterne erhoben, und ihn fast unsterblich machten.

Ein Mensch, welcher unter der Last eines alten ererbten, und durch seine erlauchten Vorfahren erworbenen Adels fast verschmachtet, verfinstert desselben Glanz durch seine Unthätigkeit von Tag zu Tage stärker. Sollte ein solcher nicht in sich gehen, sollte er nicht gerührt werden oder einige Regungen empfinden, wenn ihm die Abschilderung der Thaten und die Bildnisse jener Helden vor Augen kommen, von welchen er abstammet, und deswegen sich groß dünkt? Dieses sind die Ursachen der Pflicht, welche die Römer dem Adel vom ersten Range auferlegt hatten, die Bildnisse seiner Vorältern aufzubehalten; daher kam es auch, daß man bey ihrem Leichengepränge die Abbildungen der verstorbenen Helden öffentlich mittrug, um die Nachkommen zur Nach-

ahmung ihrer Tugenden aufzumuntern. Ist also der Schmerz nicht billig, den wir empfinden, wenn wir herrliche große Bildnisse von Helden, denen wir die Rettung des Vaterlandes verdanken müssen, zusammengerollt der Fäulung überlassen sehen?

Man weis, daß die Redekunst sich über alles dasjenige ausbreitet, was den Witz, den Verstand und das Herz betrifft. Die Malerkunst hat eben dieselbige Macht, und Plutarch sagt, die Dichtkunst sey eine Nachahmung, welche mit der Malerkunst in gleichem Paare gehe; also, daß die Dichtkunst eine redende Malerey und diese ein stummes Gedicht heiße. Da nun diese Künste die Helden gleichsam unsterblich zu machen vermögen; so kann man auch beyfügen, daß die Malerey nicht nur ein Buch der Gelehrten, sondern auch der Unwissenden sey. Sie rühret auf gleiche Weise diese und jene; sie zieht zu gleicher Zeit die Blicke der Großen und des ganzen Volkes an sich; sie giebt sich allen Nationen auf einmal zu verstehen; sie weis die Augen zu hintergehen, die Vernunft, den Witz, das Herz zu reizen; sie weis durch die Lebhaftigkeit der Einbildung das Erhabene, die Richtigkeit der Gedanken, den getreuen Fleiß der Nachahmung mit der Natur so enge zu vereinigen, daß, da sie die geheimsten Triebfedern der Leidenschaften in Bewegung bringt, sie sich so wohl des Herzens, als der Seele zu bemächtigen scheinet. Die Malerey, da sie

alle

alle Gegenstände der Natur vor Augen bringt, beschäfftiget gleichsam alle Sinnen durch die Einbildung, die sie reizet und täuschet. Sie bekömmt aber das lebhafteste unter allen, nämlich das Auge, in ihre Gewalt. Durch ihre geheimen Allegorien oder Vorspiegelungen weis sie unsichtbare Dinge in körperliche Bilder einzukleiden, daß sie von dem Auge so wohl, als vom Verstande zugleich können erblickt werden.

Die Nutzbarkeit einer so schönen Kunst, welche vergangenen Sachen wiederum ihr Daseyn verschafft, besteht nicht nur darinn, daß durch sie die Menschen zu sittlichen Tugenden aufgemuntert werden; sie macht, daß sie auch zu jenem Ruhm gelangen, welchen das Weltgerüchte der Nachkommenschaft vorposaunt und überliefert. Sie kann auch die Seele zur Erkenntniß noch weit nützlicherer und gegründeterer Wahrheiten erheben: nämlich zu jenen der wahren Religion. Ich erkühne mich, es zu sagen, daß, gleichwie Gott eine Stimme durch die Worte der apostolischen Redner, welche mehr durch ihren Eifer, als durch ihre Wohlredenheit wunderbar sind, vernehmen und hören lässet; auch die Malerey zuweilen die verstocktesten Herzen durch die Empfindungen rühre, welche die Gemälde, die seine heiligsten Geheimnisse und Geschichte vorstellen, in denenselben augenblicklich erregen können. Welcher Mensch, welcher Christ wird nicht von einem heilsamen Schauer und von einer tiefen Ehr-

furcht eingenommen; wenn er die edle und wahre Vorstellung der Standhaftigkeit, und das nothdringende Elend jener Helden des Christenthums, jene Wunder der Heiligkeit, jene erstaunliche Beyspiele der höchsten Tugend vor seinen Augen sieht? wenn er wahrnimmt, mit was für einer Gemüthsruhe, da sie sich der Wuth ihrer Feinde Preiß geben, sie auf den Trümmern des Heydenthums die herrlichsten Siegesgerüste der wahren Religion gleichsam aufzuführen scheinen? Wer muß nicht auf die lebhafteste Art gerührt werden, wenn er das bewegende Spectakel des Gottmenschens erblickt, welcher für das Heil des menschlichen Geschlechts sich der grausamsten Peinigung, ja der Gewalt des Todes selbst überläßet?

Ich finde in der Malerey noch einen andern niemals geprüften vorzüglichen Nutzen; da man durch diese Kunst viel hundert Armselige, meistens schuldige, auch manchmal unschuldige Menschen von Pein und Martern befreyen kann, zu welchen sie durch die Verläugnung ihrer Missethaten und Laster oftmals in Eisen und Banden hingerissen und zur Bekenntniß ihrer Diebes- Schand- oder Mordthaten gezwungen werden. Wenn der Monarch durch vortreffliche Maler, welche mit starken Lichtern und Schatten, mit der Zeichnung der heftigsten schmerzlichen Leidenschaften, mit der Erfindung der beweglichsten Stellungen der leidenden lebensgroßen Figuren umzu-

gehn

gehn wissen, alle ersinnliche Martern, die kläglichsten Wendungen, die schmerzlichsten Verdrehungen der Gesichtszüge, theils in wahren Foltern, Schnürungen, Peitschen, Zwickungen, Klemmungen und Feuersgewalt, nach denen einem solchen Künstler vorgewiesenen Werkzeugen, und gezeigten Arten zu torquiren, verfertigen, und solche erschreckliche Schildereyen (gesetzt es wäre zur Probe nur eine Gattung) bey seinen Landes- und Blutgerichten verwahren ließe; so würden durch solche Vorstellungen die wirklichen so genannten Torturen unterlassen; die Frage, ob mit solchen vorzugehn sey, entschieden, und der arme Sünder bekennen, folglich von Schmerzen frey bleiben.

Man dürfte dem Missethäter solche Gemälde nur Stück vor Stück nach und nach jederzeit in schärferer Peinigungsart vor Augen stellen, die Henkersknechte dabey zur Arbeit fertig stehen lassen; so würde er durch den Anblick so ungeheurer Erscheinungen sich gewiß zum Bekenntniß entschließen, und von der wirklichen Marter losgesprochen werden. Verharrete er aber in seiner Verläugnung dennoch starr und hartnäckig, so müßte er ein Mensch ohne Augen, ohne Gemüth ohne Sinnen, ohne Seele, ohne Begriffe, folglich entweder aller menschlichen Barmherzigkeit unwürdig seyn, oder sich vielleicht in einer solchen Dummheit befinden, daß die Tortur nicht Statt haben könnte. Die Sache selbst verspricht die gehoffte Wirkung.

Es

Es liegt nur an einem geschickten Pinsel und an der wohl ausgesonnenen kläglichen Art, solche Schildereyen dem Ruchlosen vor Augen zu legen, und durch unversehenes Schrecken sein Gewissen zu rühren. Der Leib eines so gemalten Sünders, mit Düsternheit und Finsterniß umrungen, mit Fackeln aber beleuchtet, würde den Auftritt sehr fürchterlich und entsetzlich machen. Die gemalten Fackeln aber müssen nur durch ihr starkes Licht am Gegenstand erscheinen, die Flammen aber vor den Augen des Zuschauers etwan hinter einigen Pfosten verdeckt seyn, und nur durch die Beleuchtung der Figur erscheinen.

Der berühmte Kupferstecher **Picart** hat in seinen Ceremonies dergleichen vorgestellt. Diese würden einem Maler zur Erfindung solcher Schilderey helfen, und ihm, dieselbe noch erschrecklicher auszudrucken, Anlaß geben. Laocoontens Gesichtsbildung wäre zum Beyspiel viel zu glimpflich. Die Marter des heiligen Andreas vom **Dominichino Zampiari**; der Regulus vom **Salvator Rosa**, und andre könnten zu einigem Muster dienen; allein der Künstler müßte den Schmerz, und die verzweifelnde Gesichtsbildung weit ungeheurer ausdrucken; wozu der über die Maasen aufgerissene Mund allein nicht genug beyträgt; die Augen und alle Züge müssen den Schmerz andeuten; das Gemälde müßte mit solcher Einsicht ausgeführt seyn, daß die Natur hervorblickt, selbst so große Gewalt ausstehet, daß der unschul-

dige

dige Zuschauer auf desselben Erblickung fast selbst auch alle vorgestellte Schmerzen mit zu fühlen vermeyne. Könnte nun der Unschuldige sein Auge dabey fast nicht aufhalten; um wie viel mehr müßte der zuschauende Missethäter gerührt seyn, wenn es ihm noch vorkäme, als hörte er den gemalten Märtyrer seufzen, jammern, schreyen und heulen. Sollte der zu gleicher Marter bestimmte Bösewicht, wenn er noch eine menschliche Empfindlichkeit bey sich verspüret, nicht erstaunen, seiner Verstockung nicht entsagen, um dergleichen Martern zu entgehen, mithin bekennen? Aus allen diesen Umständen lässet sich abnehmen, daß bloße Zeichnungen des Torturwesens, wodurch man die Henkersknechte nur zu den Handgriffen der Marter abrichtet, zu unsrer Absicht nicht genug sind. Das Gemälde aber wird ihm in das Herz greifen. Er wird die Schmerzen bereits empfinden, bekennen, von der Tortur sich befreyen, und den Nutzen der Malerey in dieser traurigen Begebenheit erweisen.

Ich verlasse diesen unseligen Schauplatz, und schreite zur Annehmlichkeit der Malerey. Was nothwendig und nützlich ist, muß zu gleicher Zeit auch annehmlich seyn. Die Natur selbst giebt immer zu erkennen, daß sie nichts erzeuge, was nicht seinen Gebrauch und seine Annehmlichkeit mit sich bringt. Alles was zur Erhaltung mit wirket, dient auch gemeiniglich zur Zierde und Verschönerung so sehr, daß dieses die Bewegursache

sache zu seyn scheinet, weswegen die Menschen zur Erfindung der Wissenschaften und Künste veranlasset worden. Allein die Künste, deren Hauptentzweck die Nachahmung der Natur ist, müssen sich mit derselben in eine weit engere Verbindung einlassen. Plato und Cicero sagen, daß alle Künste untereinander eine gesellschaftliche Vereinigung haben; daher kann auf die Malerey jenes schöne Gesetz des Horaz von der Dichtkunst angewendet werden, daß der Punkt der Vollkommenheit in der Verknüpfung des Nützlichen mit dem Angenehmen bestehe. Dieses ist auch so wahr, daß man die Malerey und die Dichtkunst Schwestern nennt, weil, was einer ansteht, auch der andern zugehöret. Unter ihnen herrschen einerley Begeisterung, einerley Genie, einerley Grundsätze.

Warum sieht man aber so viele Maler, ja berühmte Maler, welche bey den Schönheiten der Poesie unempfindlich sind, und weit mehr Dichter, welche bey der Malerey ungerührt bleiben? Vermuthlich geschieht es, weil solche unerregte, unbewegliche Maler und Dichter von dem ganzen Umfange ihrer Kunst sich keinen Begriff zu machen wissen. Die Maler sind das Erhabene ihrer Werke denen vortrefflichen Zügen der Dichtkunst schuldig; gleichwie die Dichter ihre Arbeit durch die Malerey begeistern müssen. Dieses ist es, was in beyden Künsten jene vollkommene Uebereinstimmung auf gleiche Weise hervorbringt,

wo-

wodurch die Augen, der Verstand, die Einbildung und das Herz gleichsam bezaubert werden. Und dieses ist es, sage ich, wodurch diese zwo Künste vermittelst ihrer Hülfe und Gegenhülfe den Geist in die Stellung eines anmuthigen Nachsinnens und einer reizenden Betrachtung setzen, mithin die Seele nach Beschaffenheit der Bilder nicht nur zur Freude, zur Hoffnung, zu Begierden, sondern auch zu allen liebreichsten Leidenschaften bewegen; da sie sich aber auf die Seite der Traurigkeit wenden, dieselbe Seele in ihrer Unlust etwas Gewisses finden lassen, was sie mit Reiz und Anmuth beschäfftiget; und eben dieses ist eine Gattung von einem ergötzlichen Vergnügen, welches viel angenehmer für diejenigen ist, die es zu empfinden fähig sind, als jene unruhigen, aufrührischen, stets bemühten, oft gefährlichen Entzückungen, welche diejenigen, denen das Geräusch der Welt wohlgefällt, für eine wahre Gemüthsbelustigung halten. Ich habe einen in den Wissenschaften und Künsten sehr bewanderten Mann, der dort in tiefer Betrachtung eines Gemäldes sich aufhielt, sagen hören: dieses Stück muß fürwahr schön seyn, denn es bewegt mich zum Nachsinnen, und bringt mich in ein angenehmes Träumen. Nicht alle Menschen sind zu dergleichen Betrachtungen fähig; doch verspüren alle von sich selbst, daß Gemälde den Ort zieren und beleben, wo sie an den Wänden herum prangen; und wenn sie ihren Geist nicht beschäfftigen können,

so

so gefallen sie ihnen doch, und unterhalten ihre Augen, ohne daß sie die Ursache einsehen.

In der That, die Schildereyen scheinen uns in der stillesten und traurigsten Einsamkeit jederzeit eine Gesellschaft vorzustellen, und man ist, so zu sagen, in seinem Cabinette niemals allein, ausser wenn die Gemälde verschwinden; dieses ist jedermann bekannt; denn die Menschen werden gemeiniglich nur durch dasjenige gerührt, was ihnen in die Augen fällt. Diese Gesellschaft ist zwar stumm; die Sprache der Augen aber wird deswegen nicht allezeit weniger lebhaft. Es ist auch ein nicht geringes Vergnügen, wenn man sich mit Lust unterhalten, und sowohl den Verdruß oftmals nichtswürdiger Gespräche zu hören, als die Antwort darauf vermeiden kann; man gewinnt sicher sehr oft dabey.

Die Malerey macht, daß wir uns gewisser maassen so gar mit Abwesenden, mit Aeltern, Freunden, und mit allen denen, die uns lieb sind; ja nicht nur mit denjenigen, die noch zu unsrer Zeit leben, sondern auch mit denen, die vor geraumer Zeit gelebt haben, gleichsam in ein Gespräche einlassen. Die Gemälde zeigen uns solcher abwesenden oder verstorbenen Bekannten ihre Sitten, ihre Gewohnheiten, ihre Kriegsthaten, ihre Waffen, ihre Kleidung, ihre Gebäude, ihr Land, ihren Pracht, ihre Religion. Also unterrichten sie, ohne daß es jemand die geringste Mühe kostet. Man irret nicht, wenn man die Malerey eine

Lehrmei-

Lehrmeisterinn nennet, welche Vergnügen, anstatt der Unlust verschafft; und da man sich mit ganz etwas anders beschäfftiget zu seyn glaubet, unsre Kenntnisse vermehret, auch fast, ohne daß wir es gewahr werden, unsre Einsicht erleuchtet. Was für eine zufriedene Regung erwecket nicht diese Kunst bey denen, welche zu denken und zu betrachten tüchtig sind, und sich das Vergnügen der Gemüthsruhe zu Nutzen zu machen wissen, so die einzige, und wahre Glückseligkeit ist, welcher der Mensch nachstreben kann, und die er doch flieht, wenn er sie zu suchen gedenkt, und die so nahe mit der Klugheit verwandt ist, daß die Alten sie für eine Gottheit angesehen, und ihr zu Ehren Tempel und Altäre aufgebaut haben.

Diejenigen, denen ihre Leibes- und Gemüthsbeschaffenheit es nicht verstattet, dieser Göttinn zu opfern, werden Gegenstände genug finden, ihre Lebhaftigkeit, ihre ungestüme Lebensart in den Zänkereyen zu üben, zu welchen fast alle Gemälde Anlaß geben. Denn ein jeder hat seinen Kopf vor sich, und seine besondern Vorurtheile. Diese erheben das Colorit, die Farbengebung, oder die Art sie anzuwenden, auf Kosten der Zeichnung oder der Umrisse; jene sind eifrige Bewunderer der Zeichnung, und bekümmern sich wenig um die Annehmlichkeit des Colorites. Ein andrer ist ein übermäßiger Verehrer und Anbeter alles desjenigen, was den Namen des Alterthums, oder der Antiquität mit sich führet, und verachtet mit gebieterischem

rischem Tone (welcher oft so viel als Witz und Geschmack heißen sollte, auch zuweilen bis zur Verblendung der Vernunft getrieben wird) alles, was zu seiner Zeit, und in seinem Vaterland verfertiget worden.

Indessen muß man nicht glauben, daß die Alten, wie Tacitus sagt, uns in allen Sachen übertroffen haben: man sieht auch zu unsern Zeiten Werke, welche das Lob und die Nachahmung unsrer Enkel verdienen. Man sieht andre abgesagte Feinde der Alten, welche den Ruhm der größesten Männer den gemeinesten heutigen Mißgeburten aufopfern, und alles, was das Verehrungswürdigste beym Alterthum ist, ihrem noch lebenden Freunde zu gefallen auf die Seite werfen. Soll ich es wagen zu erzählen, was unglaublich zu seyn scheinet? Als wir uns zu Rom im Belvedere vor den dortigen griechischen Statüen mit eben der Bewunderung befanden, mit welcher alle Kenner dieselben zu sehen pflegen; so trat ein fremder Hochmüthiger vor den Antinous, und nannte dieses antike Kunststück ein tölpelmäßiges Werk: da steht er, sagte dieser Kunstrichter, wie ein dummer Geck; sollte er nicht munter, prächtig und aufgerichtet da stehn? diesem gab ich zur Antwort: die Griechen wußten damals nichts von französischen Tanzmeistern, sie suchten nur die einfältige schöne Natur nachzuahmen, wie man sie hier fast lebendig sieht.

Plinius

Plinius der jüngere sagt, es sey ein glücklicher Irrthum, wenn man glaubt, daß die Freunde vollkommner, als sie sind. Ich bin mit ihm einerley Meynung; allein ich denke inzwischen, daß dieser Irrthum gefährlich sey; denn sehr viele Menschen räumen den Leidenschaften, ihrer Neigung und ihrem Vorurtheil den Rang vor der Vernunft ein. Es giebt auch Leute, welche sich anstellen, als wenn sie nichts achteten, was andern wohlgefällt, und welche durch eine besondre stolze höhnische Art dasjenige loben, was sie ihres Anblickes würdigen, und glauben Jemanden eine Gnade wiederfahren zu lassen, wenn sie reden. Man sieht andre dermaßen Unempfindliche, daß man bey ihnen fast nichts menschliches wahrnimmt. Sie sind es nicht so wohl aus Unverstand, als vielmehr aus Dummheit. Sie schauen alles an, und sehen nichts. Der große Haufe, der durch die Einbildung anderer seines gleichen sich verleiten lässet, dorthin eilet, wohin andre laufen, und nur da stehn bleibet, wo er den größesten Zulauf antrifft, vermehret öftmals die Wege zum Irrthum, und macht, daß dieser über die Vernunft, ja wohl gar über die Billigkeit selbst obsieget. Man kann sagen, daß die Sachen nur nach dem Eigensinn des gemeinen Pöbels für gut oder schlecht gehalten werden, welcher heute das widerspricht, was er gestern gutgeheißen hat, und in einem Augenblicke seiner Gesinnung eben so verändert, als seine Gemüthsregung; sonst aber gemeiniglich mehr durch Leidenschaft als Vernunft handelt. Das

Volk zu Athen lobte und bestätigte einstens den Rathschluß des Phocions, als er seine Freunde fragte, ob er vielleicht eine Thorheit begangen hätte? So schlecht war seine Meynung von dem Beyfall des Volkes. Man muß aber die Sache nicht zu weit treiben: denn ob es schon richtig ist, daß die schönsten Werke, welche die größeste Mühe gekostet, wenn sie von fremder Einbildung abhangen, sehr oft bey großen Männern unendlichen Widerwillen erweckt haben, und als etwas Abgeschmacktes verachtet worden; so wurden sie doch, nachdem sie also von einigen verworfen waren, von andern wiederum alles Beyfalls und alles Lobes würdig befunden. Man muß also weder den Muth sinken lassen, noch stolz werden, sondern in einem glücklichen Fortgange seiner Arbeit sich auf das widrige Urtheil gefaßt machen, und in der Arbeit nichts anders zum Augenmerk haben, als gerechten und billigen Gelehrten und Kunsterfahrnen wohl zu gefallen. Indessen sage ich nicht, daß ein geschickter Mann nicht vernünftig und klug handle, wenn er sich nach dem allgemeinen Geschmack des Publicums, dem er gefallen muß, zu richten trachtet, wenn er sich nur dabey in Acht nimmt, daß er nicht aus einer niederträchtigen Gefälligkeit die wahren Kunstregeln mißbrauchet. Jedoch es ist schwer, hierinnen das Mittel genau zu treffen. Ich meyne aber, das eine wohlausgesonnene Mannichfaltigkeit, ein sonderbarer und wohl angebrachter Geschmack von Annehmlichkeit, zuweilen auch ein am gehörigen Ort angebrachter Scherz, jedoch ohne

die

die Vernunft, die Wahrheit und die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen, die Hoffnung eines guten Erfolges und eines allgemeinen Beyfalls zuwege bringen können und müssen.

Weil aber auf den gewünschten und vortrefflichen Fortgang gemeiniglich der Neid folget; so werden oft die herrlichsten Werke durch ein einziges übelgerathenes verdunkelt. Die rohe und grobe Unwissenheit bemühet sich jederzeit mit benebelten Augen herum zu flattern, um nur Fehler zu errathen, ohne jemals die erhabensten Schönheiten wahrzunehmen. Es dienet also nichts so sehr zur Richtschnur einer Beurtheilung, als was auf der Waagschale der Gelehrten abgewogen wird, und dadurch geschieht die gerechte Auseinandersetzung, welche das Auge und das Vergnügen eines scharfsichtigen Kenners verschaffen kann.

Ein Mensch, den sein weitaussehendes Genie, und die Macht seines Verstandes zugleich auf alle Kenntnisse führet, und welchen die Vortrefflichkeit der Malerkunst einnimmt, hat in seiner Wohnung die seltsamsten Kunststücke der größesten Männer zusammen bringen können, mehr seinem Geschmacke und seiner Kenntniß ein Genüge zu thun, als seine Zimmer durch so kostbare Auszierungen prächtig zu machen. Kann dieser Mann, dieser so erleuchtete Mann, nicht in großen, wichtigen und ernsthaften Arbeiten eine nützliche und angenehme Erquickung finden, wenn

er seine Wißbegierde dahin lenket, um solche Stücke zu untersuchen, und durch eine billige Beurtheilung aller Theile einer so weitläuftigen Kunst, als jene des Pinsels ist, zu erkennen? Was für eine Zufriedenheit muß er nicht empfinden, wenn er alles zusammen halten und durch einander in Vergleichung bringen kann, was so viele Meister unterscheidet? Die Verschiedenheit der Talente unzähliger Künstler; die Theile, worinn sie von einander abweichen; ihre Denkungsart, die Stärke und Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft; ihre erhabenen Ideen, ihre gemeine und niederträchtige Erfindung; die Kunst und Wissenschaft ihrer Zusammenverbindung; die Treu und die Züge in der Geschichte; die Sitten und der Gebrauch oder das Uebliche, das Wohlanständige, das Edle, Geziemende, und Große des Ausdrucks überhaupt, und die verschiedenen Regungen der Seele; mit einem Worte, der Geschmack in der Zeichnung, ihre Unverbesserlichkeit, ihr Annehmliches, und alles dasjenige, welches einen Kenner bezaubert, Schatten und Licht, das Colorit, oder die Art der Farben, welches alles zusammen eine reizende Uebereinstimmung oder Harmonie hervorbringt, wodurch das Auge entzückt wird; die Localfarben, welche einem jeden da stehenden Theile sein ihm gehöriges wahres Kennzeichen (Charakter) zueignen: ist dieses nicht mit Recht ein Lustgarten zu nennen, in welchem ein witziger Kopf mehr Unterhaltung findet, als zwischen bunten Blumenbeeten? Was für ein

Vergnü-

Vergnügen muß ein begieriger wahrer Kenner der Kunst nicht empfinden, wenn er, frey von allen Vorurtheilen, die alten und heutigen Künstler vergleichet, um auf den Grund und den Geschmack zu kommen, nach welchem die Neuern von den Alten ihren Unterricht erlangt haben. Er nimmt wahr, wie jene sich mit diesen in Freundschaft eingelassen, sich also genährt, ihre Kunst sich zugeeignet, und dennoch die sonderbaren erhabenen Schönheiten ihrer Lehrmeister nicht haben erreichen können. Er sieht, wie sie einige Fehler der Alten erkannt, wie die heutigen berühmtesten Meister dieselben verbessert, und einige ihnen bekannte Vorzüglichkeiten beyzufügen gewußt haben.

Es ist wahr, die Künste müssen ihren Ursprung und ihre Vortrefflichkeit den alten Griechen und Italiäner verdanken: dieses kann man ohne eine verdammliche Halsstarrigkeit nicht läugnen. Allein die Künste verlassen oftmals, wie fremde Vögel, ein Land, um in ein andres zu wandern. Es ist schon sehr lange, sagt Cicero, daß Athen für die Wissenschaften dasjenige nicht mehr ist, was es vormals gewesen: seine eignen Bürger haben auf dieselbigen sich zu legen aufgehört, indem Fremde, durch den Ruhm einer so berufenen Stadt angereizt, dahin reisen, um dieselben zu lernen.

Wird ein Mensch von Geschmacke, Witz und Fähigkeit nicht ein wahres Vergnügen empfinden,

wenn er die Kunststücke von diesen ersten und großen Meistern des griechischen Alterthums mit den berühmten Werken vergleichen kann, welche Italien hernach ans Licht gebracht hat? wenn er den Unterschied des alten und neuen italiänischen Geschmacks vor Augen sieht? wenn er nicht nur den Geschmack der Zeiten, der Nationen, das Auf- und Abnehmen der Künste, die verschiedenen Denkungsarten und Manieren der Ausführung von allerhand Leuten, sondern so gar von einem und demselbigen Künstler nach seinem verschiedenen Alter und nach der Veränderung seiner Leibesbeschaffenheit untersuchen, und in den Werken, welche oftmals nicht im geringsten einander gleich sind, verwunderungswürdige Sachen wahrnehmen kann?

Es ist nur eine einzige Bildhauerkunst, sagt Cicero, welche mehr, als die Malerkunst, zu Rom im Flor war, und in welcher Myron, Polidat und Lysippus durch den großen Werth ihrer Arbeit unter sich ganz unterschieden sind, dennoch aber ein jeder in seiner Art vortrefflich ist, auch durch seine Kunst mit großem Ansehen und Ruhm pranget. Es ist auch nur eine Malerkunst, worinn Zeuxes, Aglaophon und Apelles ihre Vollkommenheit gewiß erreicht haben; dennoch aber sind sie in der Manier von einander weit unterschieden.

Man muß gestehen, daß die Malerey die Augen, den Verstand und die Einbildung zugleich so ange-

angenehm beschäfftiget, daß sie oftmals durch eine Art von Bezauberung die Erinnerung vergangener Schmerzen und die Empfindung einer gegenwärtigen Bedrängniß lindert. Diese vortreffliche Kunst schafft nicht allein ihren Liebhabern und Kennern ein unendliches Vergnügen, sondern diejenigen, welche sich darinn vorzüglich üben, finden in ihrer Arbeit eine solche Reizung, die man nicht beschreiben kann. Was für eine heimliche Zufriedenheit muß es nicht in der That seyn, wenn man eine Gattung von einem Geschöpfe unter seinen Fingern empor wachsen sieht, und wenn man durch die Bemühung seiner Einbildung, durch bloße Linienzüge und die Zusammenstimmung des Lichtes und Schattens Körper und andre Gegenstände erscheinen läßt, welche weder sind, noch auch ein Daseyn haben, und wenn man seine eigenen Augen angenehm betrügt, folglich sich schmeicheln kann, auch andre täuschen und hintergehen zu können? was für ein Vergnügen muß es nicht seyn, wenn man durch die Munterkeit seines Genie und seiner Gemüthsart, den Witz und Verstand mit den höchsten Ideen, und mit allem, was die ganze Natur in sich begreift, anfüllen kann. Diese Arbeit ist ein so entzückendes und angenehmes Vergnügen, daß, wenn Befreundte und Bekannte den Cavalier Bernini von seiner übermäßigen Arbeit wider seinen Willen vertrieben, er fast seufzend ausrief: Warum verjagt ihr mich von meiner Geliebten, von meinem Freunde! Er nannte auch den Tempel des

Jesuiternovitiates zu Rom seinen Sohn, und die Fontana auf dem Platze Navona seine Tochter, die er fleißig besuchte. Dieses sind zwey der prächtigsten und künstlichsten Gebäude, in welchen die Malerey, Sculptur und Architektur um den Vorzug streiten. Es muß für große Künstler eine ausnehmende Zufriedenheit seyn, wenn sie Tempel, Paläste und Plätze durch ihre Arbeiten und Erfindungen verherrlichet, gezieret und prächtig sehen; wenn sie wahrnehmen, daß sie die Augen, den Witz und das Herz, nicht nur erleuchteter Zuschauer, sondern zuweilen auch des gemeinen, einfältigsten und ungeschicktesten Pöbels entzücken, bezaubern und beschäfftigen. Wie schmeichelhaft muß das Vergnügen nicht seyn, welches der Künstler empfindet, wenn er sich erinnert, daß er seine Vaterstadt gezieret und schöner gemacht habe, daß er so gar fremde Nationen herbey locket, daß seine Kunst den Glanz, die Kostbarkeit des Goldes, des Azurs, Smaragds und aller Materie übertrifft, und seinen Namen der Nachwelt bekannt macht. Die Kunst ist es, weswegen man heute noch vom Apelles, dem würdigen Günstling Alexanders des Großen, vom Zeuxes, Phidias, und vielen andern mit Verwunderung redet.

Ich weis es, daß dieses Vergnügen sehr oft durch Verdruß unterbrochen wird: bald sind es eine große Menge entweder von unbekannten oder schlecht belohnten Arbeiten, bald ist es

die

die stolze Unwissenheit, oder eine schnöde Verachtung, welche, da sie durch falsche Entscheidungen alles für nichtswürdig angeben, Trost, Lust und Zufriedenheit in Verwirrung bringen. Wer sich der Kenntniß dieser Kunst nicht rühmen kann, der ist, wie es Cicero wohl bemerket, weit entfernt, denjenigen zu bewundern, welcher dieser Kunst obliegt. Jedoch, der große Mann, welcher allezeit die Ehre allein vor Augen haben muß, sollte vielmehr trachten gute Arbeit zu liefern, als belohnt zu werden. Er muß vielmehr den Angriffen der Ungerechtigkeit und des Neides entgegen sehen, und sich selbst die Erinnerung thun: daß die Bitterkeit unsrer Bemühungen und ausnehmenden Geduld durch die Ehre, zu der wir einstens dadurch noch sicher gelangen, mit der Zeit könne versüßet werden; denn die Malerey und die großen Meister sind in der That an allen Orten und zu allen Zeiten in großen Ehren gewesen. Diese Kunst ist auch so edel und erhaben, daß es scheint, sie habe ihren Ursprung vom Himmel selbst, wie die Menschen. Die Alten sagten auch, diese Kunst sey eine Erfindung der Götter, weil sie alles vorstellet, was die vier Jahrszeiten auf Erden hervorbringen, und alles, was am Himmel erscheint, dergestalt, daß man glauben sollte, sie schwingen sich bis zum Aufenthalt der Unsterblichen.

Die Aegyptier, sagt Plinius, sind die ersten unter den Menschen, welche sich die Ehre zugeeignet

net haben, daß sie derselben Erfinder sind, ja daß sie so gar sechs tausend Jahre, ehe sie in Griechenland bekannt worden, in ihrem Besitz gewesen sind. Was die Griechen anbelangt, so sagen einige, sie wären zu Sicyon, andre zu Korinth erfunden worden. Alle aber stimmen darinn überein, daß ihr Ursprung vom Schatten eines Menschen, wovon man den Umriß des Gesichtes gezeichnet habe, hergekommen sey. Andre sagen, daß ein Mägdchen, welches auf der Mauer den Schatten ihres Liebsten gesehen, demselben mit einer Kohle nachgefahren sey, und also seine vollkommene Aehnlichkeit geformt habe.

Hesiodus giebt ihr einen weit edlern Ursprung, da er ihn von einer Gottheit herleitet, welche das Chaos der verworrenen Elemente aus einander und in Ordnung gesetzt, und, nach der Sprache der Dichter, nicht nur alle Menschen, sondern auch alle Götter, so gar ihren Allerhöchsten selbst, der durch einen zornigen Blick den Olymp erschütterte, unter ihre Bothmäßigkeit gebracht hat.

Plinius erwähnet, daß die Erfindung dieses Abrisses vom Philokles aus Aegypten, oder vom Kleantes von Korinth herkomme.

Man fieng also an mit einer einzigen Farbe zu zeichnen; bald gaben Licht und Schatten einige Erhabenheit; alles aber geschah so unvollkommen, daß man billig sagen kann: daß, wenn die Alten die Ehre der Erfindung gehabt haben, ihren Nachkommen

kommen die Ehre der Verbesserung zuzuschreiben sey, so, daß man mit Wahrheit sagen kann, daß das Allerälteste, ob es schon das Seltsamste ist, nicht allezeit das Vollkommenste könne genennet werden.

Die Malerey ist wahrscheinlicher Weise aus Aegypten nach Griechenland, und von dort in Italien gekommen: und da dieses verehrungswürdige Alterthum den Nutzen und die Annehmlichkeit dieser schönen Kunst eingesehen hatte; so überhäufte es nicht allein die Maler mit Ehren, sondern sah keine Kosten an, ihre seltsamen, ja einzigen Kunststücke an sich zu bringen. Man liest, daß sie ihre Erkenntlichkeit bis zur Abtretung ganzer Städte getrieben, die sie großen Meistern der Kunst überantworten ließen. Es wurde auch durch öffentliche Befehle kund gethan, daß keiner, der sich in der Dienstbarkeit befände, sich erkühnen sollte, diese nur dem Adel anständige Kunst zu üben. Aristoteles, der sie von den Handwerken unterschieden, sagte, man sollte sie dem jungen Adel in öffentlichen Schulen lehren. Pamphilus, ein in der Malerkunst, in den schönen Wissenschaften und in der Mathematik sehr erfahrner Mann, hat die Malerey niemals wohlfeiler, als in zehen Jahren um ein Talent, so ihm ein jeder Schüler zahlen mußte, lehren wollen. Er lebte zu Zeiten Philipps und Alexanders, war auch des Apelles Meister, der ihm selbst so viel bezahlte. Melanthus und Apelles ließen sich eben so viel entrichten; Apelles aber wurde so

sehr

sehr geehret und begünstiget, daß Alexander von keinem andern als von ihm abgeschildert seyn wollte, mithin solche Arbeit allen andern verbiethen ließ. Dieser große König fand in der Malerey eine so große Ergötzlichkeit, daß, weil sie unter den wichtigsten Arbeiten entzückt, und dem Witze schmeichelt, er den Apelles in seinem Arbeitzimmer oft besuchte, bey ihm sich aufhielt, durch sein Gespräche sich zu vergnügen, ihn zu ehren, und ihn arbeiten zu sehen. Dieses ist der große Alexander, welcher vom Aristoteles in der Weltweisheit und in den erhabensten Wissenschaften bereits schon unterrichtet war, und keinen andern Ruhm vor Augen zu haben schien, als den man durch die Waffen erlangt; mithin keinem andern Ziel entgegen sah, als Schlachten zu liefern, zu siegen, und sich die ganze Welt unterwürfig zu machen. So wurden berühmte Maler geehrt, und so herrlich wurden sie auch von ganzen Staaten und Republiken belohnt. Man sparte nichts, ihre Arbeiten sich zuzueignen. Attalus gab für ein Stück des Malers Arisius von Thebe hundert Talente, Cantaulas zahlte dem Bularchus weit mehr. Man weis auch, daß viele griechische Maler, besonders Zeuxes, da sie ihre Arbeiten über Gold und Silber schätzten, dieselben lieber verschenkt als verkauft haben. Die Gemälde, welche in großem Rufe waren, wurden unter der Beute der überwundenen Nationen nach Rom gebracht, und als die kostbarsten Kleinodien und Wunderwerke der Kunst im Triumph öffentlich

mitge-

mitgetragen. Die Römer, welche allezeit ämsige Nachahmer der Griechen waren, verschwendeten das Gold, um Gemälde aus Griechenland zu bekommen. Julius Cäsar und Augustus eröffneten auch ihre Schatzkammern, eben dergleichen zu erhalten. Man weis auch, daß Tiberius ein Stück um sieben tausend Sesterzen gekauft hat. Je größer man selbst ist, desto mehr achtet man große Leute. Es ist bekannt, daß Demetrius vor Rhodus sich gelagert, und sich der Stadt ganz leicht hätte bemächtigen können, wenn er sie in der Gegend, wo Protogenes wohnhaft war, mit Feuer und Schwerd angegriffen hätte. Dieser große Künstler begab sich selbst zum Könige, und sagte zu ihm: er wüßte wohl, daß des Demetrii Waffen nur wider die Rhodier, aber nicht wider die Künste gerichtet wären; worauf Demetrius Befehl gab, die Belagerung aufzuheben.

Er beschloß lieber, einem so herrlichen Siege zu entsagen, als geschehn zu lassen, daß die Gemälde des Protogenes ein Raub des Feuers werden sollten. Hieraus erhellet also, daß Demetrius die Gemälde des Protogenes weit höher, als die Stadt Rhodus und seinen eigenen Ruhm geschätzt habe.

Was hat nicht Titian, der berühmte Maler von Kaiser Karln dem V. für Ehre genossen? Er schenkte ihm den goldenen Schlüssel, machte ihn zum Comes Palatinus, gab ihm verschiedene Freyheiten, und überhäufte ihn mit Reichthum.

Leonar-

Leonardo da Vinci, den Philippus, Herzog von Meyland hochschätzte, ward vom Könige Franciscus in Frankreich auch so sehr geehrt, daß er ihn manchmal besuchte, und endlich, ihn, weil er von einem sehr hohen Alter beschweret, und mit Leibesschwachheiten behaftet war, auf seinem Bette sitzend antraf, wo er, in der Meynung dem König seine Ehrfurcht zu bezeigen, in eine Ohnmacht sinkte, und in den Armen des Königs seinen Geist aufgab.

Wurde nicht Raphael von Urbino, welchem der voreilige Tod in der Blüte seines Alters den ihm vom Pabst schon verheißenen Cardinalshut raubte, von allen Fürsten seiner Zeit unterschieden und geehret?

Michelagnolo Bonarotti, ward auch von allen Päbsten, Kaisern, Königen, und von ganz Europa hoch geachtet.

Der Cavalier Bernini, Lanfranco, und Pietro Berettino da Cortona, genossen eben so viel Glück; und zu was für großen Ehren gelangte nicht Rubens bey allen Fürsten? wurde er nicht in den wichtigsten Staatsgeschäfften so gar endlich als Botschafter gebraucht? Der König, und andre Große in England, auch Fremde, ehrten solchergestalt die Verdienste des van Dyck, daß sie so gar mit ihm in seiner Wohnung an seiner Tafel speiseten.

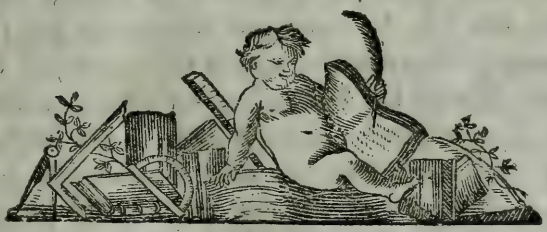
Carlo Maratta, wurde zu Rom im Capitolio vom Pabste selbst öffentlich zum Ritter geschlagen. Man hat von so großen Künstlern wenige gesehen, welche nicht entweder geadelt oder durch Ritterzeichen geziert worden.

Durch eine besondere Denkungsart haben einige dergleichen Vorzüglichkeiten ausgeschlagen; andre durch Leichtsinnigkeit vernachläßiget. Warum soll man gewisse in der Wahrheit gegründete löbliche Handlungen nicht einer Achtung werth schätzen? Was nützet es, besonders schöne Talente besitzen, und sie nicht mit Vortheil zu zeigen wissen? warum sollen wir es nicht gestehen dürfen, daß die unsterbliche Theresia, Kaiserinn-Königinn, einen von Meytens nicht selten bey seiner Staffeley besucht habe? Solche Männer haben von der ohnmächtigen Mißgunst kleiner Geister nichts zu fürchten, absonderlich, wenn sie durch ihre Einbildungskraft, durch ihre Erfindsamkeit und durch ihr Nachsinnen, die Figuren der Gegenstände, die Natur selbst so, wie sie ist, ja weit schöner vorstellen können, worinn die Vollkommenheit der Kunst besteht, bey welcher indessen die Hand zur Vortrefflichkeit des Gemäldes den geringsten Beytrag thut. Sie muß nur den Gedanken nachgeben, wie es Michelagnolo sehr oft an seine Freunde wiederholte: Aver la mano ubbidiante all'intelleto. Daher kann man sagen, daß die Hand nur eine Dienerinn der Kunst sey, weil sie, wie das Schreiben, zu Verfassung eines Gedichtes wenig hilft.

So viele Hochachtung man den Künstlern erwiesen hat, so viel Ehre wiederfuhr auch der Kunst selbst. Fürsten und Helden wollten sogar das Vergnügen haben, sich darinn zu üben: Fabius, einer von den edelsten Familien zu Rom, schätzte die Malerey so hoch, daß er sich selbst darinn übte, und nachdem er den Tempel der Gesundheit mit gutem Erfolge im Jahre nach Erbauung der Stadt Rom 450 ausgemalt hatte; so wurde er Fabius Pictor genennet, welcher Zuname hernach allen seinen Nachkommen geblieben ist. Julius Cäsar, Augustus und Antonin, schämten sich nicht, mit eben den Händen den Pinsel zu führen, mit welchen sie den Zepter des Reichs hielten. Wie viel andre Weltbeherrscher sind ihnen in spätern Zeiten nicht nachgefolgt, welche so gar Denkmäler ihrer Neigung, ihres Genies und ihrer Talente für die Malerey hinterlassen haben? Wie viele Lobreden müßte man nicht halten, wenn man jeden Pinsel, jede Reißfeder, welche denen allerhöchsten Herrschaften am Kaiserl. Königl. Hofe, und sonst dem großen Adel zur angenehmsten Lust dienen, nur zu nennen, geschweige zu erheben sich erkühnen sollte? Die Früchte ihres kunst- und huldreichen Bemühens geben durch ihren erhabenen Vorzug der Malerey einen so vorzüglichen Glanz, welcher nicht nur zur Aufmunterung der Künstler, sondern auch zur Verherrlichung des Vaterlandes gereichet. Man würde kein Ende finden, sie zu beschreiben und zu bewundern. Genug, daß sie uns deutlich vor Augen sind.

Daß

Daß aber so viel Hohe der Welt wahre und geschickte Liebhaber dieser unvergleichlichen Kunst sind, darf man sich nicht verwundern. Die Malerey erhebt diejenigen, welche ihr einige Stunden widmen, über den größesten Theil der menschlichen Gesellschaft. Denn die erlauchten Personen, welche ohnedies die Hoheit ihres Standes zieret, erleuchten dadurch ihre erhabene Aussicht noch mehr, weil sie durch eine Art von Entzückung den Pinsel, oder die Reißfeder in die Hand nehmen, um den Künsten zu zeigen, daß ihre Bemühungen ihnen wohlgefallen, und sie folglich denselben ihren Schutz wollen angedeihen lassen; welches denn der Malerkunst eben so sehr, als ehemals Städte und Goldschätze den griechischen Künstlern, zur Aufnahme, zur Ehre und Belohnung gereichet hat.



Die Malerey.

Erstes Kapitel.

Von der Begierde zu malen.

Man kann eigentlich nicht in Abrede seyn, daß derjenige, welcher in der Maler- oder Dichtkunst einen Vorzug zu erlangen geneigt ist, durch sein eignes Genie, oder durch den Trieb der Natur selbst gleichsam gezwungen werden müsse, sich einer so schweren Last zu unterziehen. Diejenigen, welche ohne eine besondre Gabe der Natur, die von einer glücklichen Geburt ihren Ursprung nimmt, sich derselben zu widmen entschlossen sind, sie mögen sich bemühen so sehr sie wollen, können nichts anders thun, als sich in dem Staube der Niedrigkeit, des Frostigen, Unedeln und Matten herumwälzen. Sie reissen oftmals die edelsten von allen Künsten bis auf den Stuhl des schlechtesten Handwerkers herunter. Dieses ist auch die Ursache, warum das gemeine Volk für die Malerey mit derjenigen Bewunderung nicht eingenommen ist, welche erleuchtete Personen ihr nicht versagen können.

Die

Die meisten beurtheilen die Kunst durch den Charakter einiger Leute, die derselben obliegen; und da es sich zutragen kann, daß jemand durch einen eingeschränkten Verstand eine Gewohnheit zu zeichnen erlangt hat; so glaubt man, daß man durch eine, vielleicht zuweilen schädliche, von aller Kunst und von gründlichen Regeln entblößte Uebung, des so schwer zu verdienenden Namens eines Malers sich anheischig machen müsse.

Was für ein weit aussehender Begriff und Verstand ist nicht erforderlich, in einer Kunst sich empor zu heben, welche nicht nur alles enthält, was in der Natur sichtbar ist, sondern auch noch die innersten Empfindungen des Herzens durchsehen muß, um sie dem Auge der Menschen kenntlich zu machen? Viele bilden sich ein, die Vollkommenheit der Malerkunst bestehe nur in der Vergleichung und Aenlichkeit des Gemäldes mit dem natürlichen Gegenstande. Aber keinesweges; sie erstreckt sich viel weiter. Sie muß mit der Wahrheit der Geschichte auch das Erhabene und den hohen Schwung, wie die Tragödie, vereinigen. Sie muß Triebfedern ausfindig machen, welche die Leidenschaften in eine lebhafte Regung bringen, und nach Erheischung der Kunst, die Freude, das Vergnügen, die Traurigkeit, das Misvergnügen, die Gelassenheit, den Zorn und den Abscheu einflößen. Sie muß uns durch ihre Zauberkraft in jene Länder, unter jene Nationen versetzen, welche sie vorstellen will. Kurz, sie

muß auf einer Fläche das Auge täuschen, in das Herz dringen, den Verstand und Witz unterrichten, die Vernunft vergnügen, und wie ein Heldengedicht, sich oftmals in den Himmel schwingen, um von dorther dem Menschen göttliche Gedanken beyzubringen, so die Macht ihres Genies ihr gleichsam hat sehen lassen. Alles, es sey auf der Erde, in der Luft, oder im Wasser, alles steht unter dem Triebwerke der Malerkunst. Ein großer Maler nimmt selbst so viele Charaktere an sich, als er vorstellen will. Durch künstliche Allegorien muß er selbst den Ideen einen Leib verschaffen, und so wohl die Augen, als den Geist hintergehen, daß sie dasjenige für wahre körperliche Dinge ansehen, die es niemals gewesen sind, und auch niemals seyn können.

Man kann mit Rechte behaupten, daß das Genie der Malerey die Seele aller schönen Künste sey. Denn wollen wir nur von einer einzigen reden, so nimmt die Architectur allen Reichthum ihrer Gedanken von der Malerkunst her: der nämliche Witz, den man Pitureſco nennt, wirft ihr alles dasjenige zu, was zu einer künstlichen und edeln Verzierung dienlich ist, welche die Trockenheit der allzu genauen und strengen architectonischen Regeln übergeht, und auf die Bauwerke das Große, das Edle, das Angenehme ausstreuet, so zusammen allein das Genie; und weder Bücher noch Meister, sie seyn wer sie wollen, zu lehren vermögen. Auch nur die vortrefflichsten

Maler

Maler haben die herrlichsten Gebäude aufgeführt, und sind wider ihren Willen Architecten geworden, wie ich anderwärts darthun werde.

Man kann also mit Recht behaupten, daß es ein großer Mißbrauch ist, denjenigen mit dem Namen eines Malers zu beehren, welchem die Natur alle Gaben versagt hat, die zu dieser Kunst gehören. Noch mehr kann man beyfügen: daß das einzige Vermögen zu zeichnen und zu malen in Ansehung der Malerkunst nichts anders sey, als was die Sprache in Absicht auf die Dichtkunst und Wohlredenheit ist. Jedoch, was der Malerey noch zum Vorzuge dienet, besteht darinn, daß das Reden dem Menschen natürlich und leicht ankomme; hingegen das Zeichnen und Malen erst mit vieler Mühe erlernt werden müsse.

Ich sage also, daß, gleichwie ein Mensch, wenn er sich in seiner Mundart zu verstehn geben kann, deswegen doch weder ein Dichter, noch ein Redner ist; also ist es auch mit einem Menschen beschaffen, der, wenn er gleich die Leichtigkeit zu zeichnen und zu malen erlangt hat, dennoch in der That nichts anders besitzt, als die Sprache der Malerkunst, wenn er gleich das Natürliche ausdrückt, das er hat nachahmen wollen: denn er weis nichts, als die Ideen seiner Kunst zu entwerfen, wenn anders sein Genie sich so hoch zu schwingen groß und stark genug ist.

Damit man also den gehörigen Grad dieser Kunst erreichen möge, so ist nicht nur sehr viel Verstand, ein natürlicher und feiner Geschmack, eine fruchtbare und lebhafte Einbildungskraft, eine Empfindung des Herzens, eine edle Denkungsart, Gelehrigkeit und Muth erforderlich, alle Bemühungen im Nachsinnen, die Verfolgungen des Glückes und die Stacheln des Neides auszustehen.

Dieses ist, wie mich dünkt, der nothwendige Zusammenhang so vieler Sachen, welcher einst bey den Griechen verursacht hat, daß nur der Adel in dieser so edlen Kunst, die so überschwengliche Eigenschaften erfordert, sich üben durfte. Daher kommen auch die Lobeserhebungen, die man zu allen Zeiten denjenigen wiederfahren ließ, welche sich in dieser Kunst vor andern vorzüglich hervorgethan haben.

Zweytes Kapitel.

Von freundschaftlichen Kunstrichtern der Malerey.

Der gute Rath, welchen uns Männer geben, deren Freundschaft wir versichert sind, macht gewiß mehr Eindruck, als der Rath andrer Leute. Denn in das schmeichelhafte Vergnügen, seine Meynung zu eröffnen, schleicht sich oft nicht wenig Eigenliebe mit ein. Wie viele giebt es nicht, welche überzeugt zu seyn glauben, daß die Ehre eines Gemäldes, in welchem sie vielleicht einen Fehler entdeckt haben, dem hernach der Meister des Werkes verbessert hat, ihnen allein gebühre? Dieser Zufall giebt schon Anlaß, desto freyer alles zu tadeln, sich in der Welt allein den Ruhm eines Kenners und Richters des guten Geschmackes zuzueignen. Ihr Ausspruch kostet sie hernach nichts mehr; sie urtheilen, ohne dasjenige zu sehen, oder zu untersuchen, was sie tadeln. Die Unwissenden hören zu, die Einfältigen bewundern sie, und die aufgebrachten Meister solcher Gemälde dienen jederzeit zum Schlachtopfer. Alsdenn werden die Ermahnungen überlästig, und der beste Rath scheint verdächtig zu seyn. Wenn ein solcher Maler gewahr wird, daß man ihm nur hochmüthig zu pralen anräth; so überlässet er sich hernach seinem eigenen Stolz, er wird halsstarrig, eigensinnig, er brüstet sich so gar, wenn er gleich

die Wahrheit selbst erblickt. Wie leicht ist es doch inzwischen, das, was aus Freundschaft geschieht, von demjenigen zu unterscheiden, was der eitle Hochmuth ausposaunet?

Dominichino, welchen sein Feind Lanfranco sehr getadelt hatte, scheint überzeugt gewesen zu seyn, daß die Nachwelt ihm werde Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Lanfranco stellte ihm unzählige Fehler vor, und sagte endlich: dieser Arm ist ja zu kurz! Dominichino aber antwortete sanftmüthig: In einigen Jahren wird er lang genug seyn. Dominichino konnte also leicht einsehen, daß Lanfranco ihn nicht aus Freundschaft so sehr critisirte.

Ein wahrer Freund lobt öffentlich, was zu loben ist, und tadelt ingeheim, was er für schwach und fehlerhaft hält. Der Eitle und Stolze hingegen lobt in stillem Vertrauen, wird aber dabey kaltsinnig, oder ein unbarmherziger Kunstrichter, wenn er sich vom großen Haufen umrungen sieht.

Wenn man aber den Rath derjenigen hören muß, welche uns lieben; so kann man auch den Tadel derjenigen sich zu Nutze machen, die uns hassen, und solchergestalt mitten in den gröbsten Unbilligkeiten die wichtigsten Wahrheiten auseinander setzen, welche die Leidenschaft und der Neid oft blicken lassen.

Das sicherste Mittel indessen ist, wenn wir uns einen getreuen Freund, einen billig denkenden

Rich-

Richter erwählen, der uns offenherzig und ohne Heucheley das Mangelhafte in unsern Arbeiten anzeigt; der uns in unsern Zweifeln ein Licht aufsteckt, und unsre Gedanken aufzumuntern sucht. Wir müssen also bey seinen Anmerkungen uns gelehrig erweisen; wie er es selbst auch seyn wird, wenn wir ihm zuweilen auf seine Ausstellung, so richtig und witzig sie auch immer seyn mag, bescheiden antworten. Von jenen Künstlern ist hier nichts zu erwähnen, deren Eigensinn, Stolz und Blindheit fremde Meynungen überhaupt verwerfen, und sich für beschimpft halten, wenn auch Freunde ihnen zu Verbesserung eines Striches Anleitung geben. Wir hüten uns demnach, denenjenigen nachzuahmen, welche, von ihrer Arbeit eingenommen, mehr Zeit verschwenden, ihre Lobsprüche einzuerndten, als dieselben zu verdienen. Die Höflichkeiten und das Glückwünschen hat kein Ende, man schmeichelt, man umarmet, man liebkoset einander, um sich einen Beyfall herauszuküssen; man setzt sich den Lorber selbst auf die Scheitel, welchen andre ihnen aufzusetzen allzu nachläßig sind.

Drittes Kapitel.

Von verschiednen Meynungen und Anmerkungen über die Malerey.

Unter den Absichten der Künste ist diejenige, wohl zu fallen, die vornehmste; daher findet man fast keinen Menschen, der sich nicht des Rechtes anmaßet, darüber seine Meynung zu erklären. Es ist kein Zweifel, daß, zu diesem Ziel zu gelangen, gewisse Grundregeln gemacht worden sind. Diese Regeln sind durch die Zeit nach und nach in der Vernunft und Erfahrung gegründet worden, auch insgemein fast bey allen schönen Künsten immer dieselbigen und einerley; wenn man sie aber nicht zugleich recht versteht, so führen sie unzählige Menschen in Irrthum. Denn anstatt, daß man sich durch die natürliche Wirkung, so ein Kunststück zuwegebringt, hinreißen läßt; so will man durch eine gewisse andre Manier gerührt seyn, und alle Empfindung, so die Natur in Wallung bringt, beyseite stellen, um seinen Geschmack gewissen Regeln zu unterwerfen, welche, weil man sie unrecht versteht, sich in ein Vorurheil verwandeln, alsdenn verblenden, und weder erleuchten, noch unterrichten.

Wer sind nun aber diejenigen, welche gemeiniglich von Gemälden urtheilen? Sind es nicht entweder selbst Maler, oder andre Personen, bey denen

denen man Witz und Verstand voraussetzt? Es sind entweder Gelehrte, die eine starke Belesenheit und Einsicht besitzen, oder Liebhaber, Vorwitzige, und überhaupt das ganze Volk. Wenn wir also die verschiedenen Arten durchgehen, womit alle diese Richter ihre Meynungen an den Tag legen; so werden wir gewahr, daß die großen Maler, welche mit den Anfangsgründen ihrer Kunst auch das Licht der Vernunft und eine gelehrte Erfahrung zu vereinigen wissen, ohne Zweifel die klügsten und weisesten Kunstrichter und das wahre Orakel sind, das man zu Rathe ziehen muß. Sie lassen sich nicht, wie andre gemeine Maler, durch eine lange übelangewöhnte Leichtigkeit in ihrer Kenntniß irre machen; durch eine Gewonheit, sage ich, welche ihre Augen verschleyert, und sie dasjenige zu sehen verhindert, was die Natur selbst, so wie es an ihr gewiß und wahrhaftig ist, ihnen vorstellt. Die Malerey ist wie eine Spitzsäule, welche man auf verschiedenen Seiten ansehen kann. Die Meisten bleiben bey derjenigen stehn, zu welcher sie ihre Neigung, ihre Fähigkeit oder ihre Erziehung hingestellt hat, und werfen ihren Blick nur gar selten auf eine andre. Da folglich ein jeder nur sein Talent, das er zu besitzen gedenket, hoch zu schätzen und zu lieben pflegt; so lässet er denenjenigen gar selten Gerechtigkeit wiederfahren, die er allzuviel mag vernachläßiget haben. Daher entstehen die verschiedenen Meynungen und falschen Empfindungen, welche der Ursprung von so vielen heimlichen Zusammenverschwö-

schwörungen, von so vielen bittern und gefährlichen Zänkereyen unter verschiedenen Malerschulen sind, die man hier anpreiset, dort aber nach dem Verhältniß der Vorurtheile und des Eigennutzes verachtet.

Diejenigen, welche mit der Welt umgehen, Personen von Witz und Verstand, welche nur durch einen natürlichen Geschmack, und durch die ihnen eigenen Begriffe urtheilen, von keinem andern als von dem natürlichen Eindruck eingenommen sind, man mag auch sagen, was man will, erkennt man für diejenigen nicht, welche das Ziel am wenigsten recht treffen. Sie lassen sich durch fremde Urtheile nicht irre machen, und sind keine Sklaven der übermäßigen Ehrerbietigkeit, die man zuweilen verstorbenen Künstlern schuldig ist. Die Länder, wo die großen Meister geboren sind, reizen sie nicht; sie lassen sich nur von demjenigen fortreißen, was ihnen wohlgefällt; nur die Wahrheit rühret sie, und bemächtiget sich ihrer Sinnen; sie urtheilen oft von der Nachahmung; sie werden durch die Charaktere und Ausdrücke gerührt, die Schönheit der Gedanken, der feinen und wohlersonnenen Erfindung des Unterschiedes, der Mannichfaltigkeit und des Wohlstandes nimmt sie ein; kurz, sie werden bey allem entzückt, was die Vernunft, den Witz und die Empfindung rührt. Ich muß bekennen, daß sie sich nur an die Wirkung halten, ohne in die Auseinandersetzung der Geheimnisse der Kunst zu dringen, welche nur gros-

sen,

sen, im Fleiß, Nachsinnen und Erfahrung alt gewordenen Meistern vorbehalten sind. Die Gelehrten und in den schönen Wissenschaften geübten Leute, welche ein großer Meister oftmals zu Rathe ziehen und verehren muß; diese Gelehrten, sage ich, soweit sie andre Menschen übersehen, auch richtig zu urtheilen wissen, sind dennoch zuweilen bey den größesten Schönheiten der Kunst unempfindlich. Ein Meßkünstler urtheilt nach seinen Grundlinien und dem Gesichtspunkt, oder nach dem perspectivischen Risse. Ein Geschichtkundiger sieht bloß auf die Richtigkeit alter Begebenheiten, auf die Ordnungen der Gebräuche und Gewonheiten. Der Redner und Dichter giebt auf die Erfindung, auf das Erhabene der Gedanken, und überhaupt auf die Leidenschaften Achtung. Wenige von diesen sinnreichen Gelehrten werden es gewahr, daß die Einrichtung der Redekunst und der Poesie sich in einem wohlangeordneten Gemälde befinden muß.

Alle Künste haben in der That fast einerley Grundsätze. Zum Beyspiele dienet, daß die Dichter die Aenlichkeit einer Tragödie mit einem heroischen Gemälde nicht läugnen können.

Die Theile, welche nach der Vorschrift der Alten der Tragödie unentbehrlich sind, und welche einem solchen Gedichte so wie der Malerkunst, zur Nachahmung einer anständigen und wichtigen Begebenheit dienen, sind die Fabel, die Sitten, der Vortrag, die Auszierung und die Musik.

Die

Die Fabel ist die Begebenheit, welche der Dichter nachahmen muß, und welche zur Abfassung oder zum Zusammenhange des Gedichts nöthig ist. Und eben diese kömmt auch mit der Erfindung und Zusammensetzung eines Gemäldes überein: denn da herrschen einerley und dieselbigen Regeln einerley Ausführung und Verbindung aller Sachen. Zu dieser Begebenheit kommen die dahin gehörigen Sitten; denn der Maler muß diese sowohl, als die Charaktere, Costume, oder das Sittliche und die Gebräuche vorstellen. Die Sitten erregen Empfindungen, welche ihnen gemäß sind; die Maler müssen durch eine stumme Sprache, durch bloße Stellungen oder Leibesbewegungen, mit eben der Stärke, als die Poesie, dieselbigen Regungen und Leidenschaften ausdrücken.

Das Gespräch und die Rede mangelt zwar dem Maler; deswegen sind aber doch seine Wunderwerke um so viel erstaunlicher, weil seine Sprache nur im Zeichnen und Malen besteht, welches durch Linien, Striche, Züge und Farben den Nachdruck und die Stärke der Sprache verschafft. Die Schönheit des Verses ist in der Dichtkunst eben das, was das angenehme Colorit und die Zierlichkeit des Pinsels in Gemälden ist.

Die Auszierung der Schaubühne kömmt gleichergestalt mit diesen beyden Künsten in der Erfindung und Anständigkeit überein. Allein der Dichter weis nichts, als in seinen Gedanken sich

etwas

etwas vorzuschildern; der Maler thut noch mehr.

Die Musik, welche bey den Alten einen Theil der Tragödie ausmachte, folgt auch eben den Grundregeln der Malerkunst. Der Maler muß in seinen Werken eine fortwährende Zusammenstimmung, bald durch Licht und Schatten, bald durch den Ton der Farben, oder Tinten herrschen lassen.

Der Maler sowohl als der Tonkünstler hat die höchsten, die tiefsten, und alle Zwischentöne, welche stufenweise bald in das Helle, oder Graue, bald in das Zusammenfließende gerathen. Die Verschiedenheit solcher Töne und ihrer Theile wird bis in das Unendliche vervielfältiget.

Was bey den Tonkünstlern eine Art von Manier, Ausführung oder Mode genannt wird, das ist, angenehm, stark, oder erschrecklich; eben solche Sätze findet man auch in der Malerey. Was das Herz durch das Gehör bewegen muß, bringt dasselbe auch durch das Auge in Bewegung. Der Anblick eines Gemäldes muß desselben Charakter bestimmen.

Die Hauptarbeiten eines Tonkünstlers geschehen durch eben dergleichen Kunstgriffe, als des Malers, nämlich durch Schatten, Licht und das Angenehme des Colorits.

Die vollkommene Zusammenstimmung der Musik muß in Gemälden durch die vollkommene

Harmonie der Farben ausgedrückt werden, und der große Maler sowohl, als der Tonkünstler muß zur rechten Zeit, und am rechten Orte so gar einen Mißklang anbringen und einschleichen lassen, welcher das Licht, den Schatten und das Colorit von einander zu trennen scheint, dadurch aber das Kunststück von Zeit zu Zeit, von Ort zu Ort weit lebhafter und reizender macht, solches auch mit einer angenehmen Abwechselung so wunderbar zieret, daß es in Erstaunen setzt, und den Zuhörer oder Zuschauer überraschet und bezaubert.

Weil nun dieser entzückenden Aenlichkeit zwischen der Malerey und den schönen Künsten nicht kann widersprochen werden; so muß man sich verwundern, daß doch zuweilen die Gelehrten ihre Augen nicht anders auf die Gemälde richten, als wenn sie nur eine Handarbeit wären, ohne gewahr zu werden, daß derjenige Witz, welcher ihre Werke belebet, auch eben derselbige ist, welcher die Gemälde begeistert.

Was die Liebhaber, Curiösen, und Lehrbegierigen betrifft, so sind ihrer verschiedene Gattungen: jene, welchen eine wahre Neigung zu den schönen Künsten Anlaß giebt, und keine Kosten sparen, alles zu sammeln, was sie von der Kunst schätzbares finden, und was ihrem Geschmack, den die Natur und die Vortrefflichkeit ihres Genies ihnen eingeflößet hat, ein Genügen verschaffen kann; jene, sage ich, die mit ihrer vortrefflichen Gemüthsneigung die Kenntnisse

vereinigen, welche sie durch den Umgang mit Kunststücken und großen Meistern erlangt haben; diese müssen ohne Zweifel besser, als andre urtheilen können. Jedoch, wie viele trifft man nicht an, welche die Malerey besser kennen, als die Malerkunst, und ihr auf die Hochachtung der Alten billig gegründetes Vorurtheil so weit treiben, daß sie nichts bewundern können, als was der Tod geheiliget hat? Dergleichen curiöse Leute verehren so gar die größesten Fehler der Alten, und geben sich nicht die geringste Mühe, auf die Schönheiten derjenigen Stücke ihr Augenmerk zu richten, die von denjenigen herkommen, welche so zu sagen das Unglück haben, noch beym Leben zu seyn.

Will man von allen Menschen überhaupt reden, so sind ihre Beurtheilungen ungewiß, sie ändert sich und richtet ihre Meynungen, nachdem sie Anlaß darzu bekommen.

Eine kleine Anzahl ziehet den großen Haufen nach sich; dieser hat Augen, und sieht nichts, ausser durch die Blicke andrer Leute; er ist voller Vorurtheile, schwach und veränderlich; er handelt nicht eher der Billigkeit gemäß, als bis er lange Zeit seine Beurtheilung fest zu setzen gelernt hat.

Viertes Kapitel.

Von dem Wege, zur Malerkunst zu gelangen.

Ein Wandersmann, der den rechten Weg verfehlet, weis nicht jederzeit, wo er hinkommen werde, wenn er mitten in einem Walde aus verschiedenen Wegen den unrechten erwählt; je weiter er fortgeht, destomehr entfernt er sich von dem Orte, wohin er verlangt. Auf gleiche Weise verhält es sich mit dem Wege der Schulen. Ein junger angehender Mensch hoffet und trachtet in die sicherste Straße einzuschlagen: er sieht allerhand Wege um sich herum, und wenn er nicht einen verständigen Wegweiser antrifft, welcher von allen Vorurtheilen frey ist, die fast alle Menschen verblenden, und sie auf irrige, auch oft gefährliche Steige und Abwege führen, so ist es ihm unvermeidlich; er muß irre gehen; je mehr er fortarbeitet, destomehr entfernt er sich von seinem Vorhaben und gesuchten Ziele.

Im Vatican zu Rom arbeiteten einige Schüler nach Raphaelen mit so großer Hochachtung, und mit so entzücktem Eifer, daß sie, weil sie ohne Einsicht in die erhabensten Schönheiten dieses großen Meisters nicht eindringen konnten, sich auf das roheste und trockenste, das man hin und wieder von raphaelischen Schülern angebracht sieht,

legten

legten, auch einer von ihnen seine lächerliche Aufmerksamkeit und seinen haargenauen Fleiß so weit trieb, daß er die Spalten im Kalke getreulich nachmalte, welche er für Muskeln oder Falten der Kleidungen angesehen hatte. Daß man also, wenn man die vortrefflichsten Kunststücke von Malereyen, Statüen, oder andern erhabenen Arbeiten ohne Geschmack nachahmet, nichts anders verrichtet, als daß man mit aller seiner Mühe bloß seine Verwegenheit und seinen eingebildeten Hochmuth verräth, und also seine Unfähigkeit vermehret.

Diejenigen, welche ihre Lehrjahre verkehrt angefangen haben, werden von der Art eines Umganges, den sie mit großen Meistern gehabt zu haben gedenken, und die ihnen doch nicht einmal bekannt waren, so sehr aufgeblasen, daß sie nicht nachlassen sich mit einem so gefährlichen Stolze zu brüsten, und keinen andern Weg einschlagen können, als den, welchem sie bereits nachgegangen sind. Dieses macht, daß ihnen andre blindlings nachfolgen, welche von gleichen Vorurtheilen angesteckt sind, und die schädlichsten Schulen, den Ursprung unzähliger Fehler, aufrichten.

Ich glaube, daß ein Anfänger, welcher mit einem ziemlichen Genie versehen ist, vor allem trachten müsse, sich der Unterweisung eines solchen Meisters anzuvertrauen, welcher nicht allein scharfsinnig, sondern von derjenigen Eigenliebe weit entfernt ist, die meistens verursacht, daß

man sich ganz allein zum Beyspiel, zur Vorschrift, zum Muster darbietet. Mir wäre es lieber, wenn dieser Meister seine Schüler nach bewährter Schönheiten der Kunststücke großer Künstler und nach dem Verhältniß der Natur und Vernunft unterrichtete; daß er sich bemühete, ihnen dasjenige begreiflich zu machen, was man in einem Stücke nachahmen, im andern aber vermeiden soll; daß er ihnen alles aus einander setzte, was von bloßen Muthmaßungen herrührt, und ihnen jenes erkläret, was auf erwiesene und überzeugende Wahrheiten gegründet ist. Denn ich bin gänzlich überzeugt, daß man von allen Sachen Rede und Antwort geben müsse, und daß die großen Kunstwörter, Licht und Schatten, das Saftige, das Markichte, das Körnichte, die Localfarbe, das Pistoso, oder das Farbenreiche, die Strenge des Umrisses, das Pittoresco, Empfindung, Geschmack, Wahrheit, Freyheit und viele andre Wörter jungen Leuten keinen Begriff beybringen können, folglich nicht viel zu bedeuten haben, wenn man sie nicht durch eine rechte Anwendung, durch das Vernünftige und Wahre unterstützet, und solche Wörter ihnen begreiflich macht. Was man Licht und Schatten nennt, ist manchmal dasjenige, worinn man das Flitterwesen für Gold ansieht. Was keine Form und keine Genauigkeit hat, nennen viele das Markichte; die Trockenheit und das Harte heißet bey andern die Vestigkeit der Zeichnung, oder des Umrisses, und man mißbraucht oftmals das Wort Pittoresco so

sehr,

sehr, als im Reiche der Unwissenheit das Wort Philosoph. Ein fauler, träger, bey aller Ehrsucht unempfindlicher, unbeständiger, ungearteter Mensch will seine Mängel mit dem Schein der Philosophie bemänteln und verhüllen; wie man oft Maler ohne Kenntniß der Anfangsgründe sieht, welche, durch einen unordentlichen Trieb fortgerissen, die verwerflichsten Geburten ihrer Einbildung mit dem Namen des Pittoresco verschönern. Ihr Gemälde ist durch eine Menge Figuren verworren; nichts kann man aus einander setzen; eine Figur verstimmelt die andre, und verdeckt ihr ungeschickt das halbe Gesicht, welches doch ganz erscheinen sollte. Die Lichter sind ohne Einsicht und Wahl ausgetheilt. Die Farben beleidigen sich unter einander, und die Harmonie ist dem Zuschauer verdrüßlich. Dergleichen mißverständige Anlagen unüberdachter Zusammenfügungen erhalten ihren Werth durch das Wort Pittoresco; da doch nur dasjenige solche Benennung verdient, was in einer reizenden, eingreifenden sonderbaren Wahl der natürlichen Wirkungen besteht, die man mit Witze, Geschmack und Verstand gleichsam gewürzt, ausgedrückt und unterstützt hat. Die Malerey ist eine Sprache, die jedermann verstehen kann; ihre allzu gezwungene und große Phantasterey ist wie das Dunkle in einem Gespräche; man schreibt und redet, um verstanden zu werden. Die Unwissenden bewundern sehr oft nur das, was sie nicht verstehn. Männer von Geschmack und Scharfsinn verlangen nur

verwegene, sonderbare und erhabene Sachen; allein sie sind von der Wahrheit so sehr eingenommen, daß man sie ihnen nicht vorstellen muß, wenn sie nicht wahrscheinlich vorkommt. Diese liebenswürdige Wahrheit ist es also, welche uns durch das fleißige Nachsinnen kenntlich werden muß; und nur die guten Stücke des Alterthums sind es, durch welche man den wahren Geschmack erlangen kann; und dieser giebt uns die Fackel in die Hand, wodurch wir die Wahrheit entdecken, alles wohl einsehen, gut wählen, und das Erwählte recht anwenden können.

Man muß, zum Beyspiel, zu sich selbst sprechen: Auf was für eine Art hat Michelagnolo die Stellungen und Bewegungen seiner Figuren gemacht, um an ihnen das Erhabene und die schönen Theile sehen zu lassen? Man muß die Gedanken mit seinem erschrecklichen und trotzigen Geschmack anfüllen, die Einbildungskraft damit erhitzen, und Grundregeln daraus ziehn; man muß nachforschen, mit was für einer Klugheit Raphael die Schönheiten der Natur angebracht hat; wie er so gar durch das Niedrige und Ungekünstelte zum Erhabenen gelangt ist, und solches in Acht genommen hat, damit, wenn er es hat nachahmen wollen, das Niedrige nicht erhaben sey; denn obschon das Erhabene fast jederzeit einfach ist, so kann man doch das Niedrige nicht jederzeit erhaben nennen. Man muß seine Wahl und die Natur seines Ausdruckes der Stellungen nachahmen,

men, dabey sich aber hüten, daß man nicht in gar zu heftige und gar zu gekünstelte Contraste oder Gegenstellungen verfalle, welche von Ferne in eine Schilderey einiges Feuer und einige Lebhaftigkeit zu bringen, vielmehr das schwache Genie eines Malers zu erkennen geben, der sich zu ermuntern Gewalt braucht, und überall eine verworrene Kaltsinnigkeit ausstreuet, welche dem Auge verdrüßlich ist, und dem Verstande widerstehet. Kurz, man muß den Bienen nachahmen, aus allen Pflanzen einen Nutzen ziehen, und sich bemühen, alles aus einander zu wickeln, was Ursache ist, warum Titian in Erstaunen setzt, das Auge täuschet, und durch die Annehmlichkeit seines Colorits alles entzücket; er mag auch bloß die Gegenstände der Natur nachahmen, oder sich der Hülfe seiner Kunst allein bedienen, oder beyde zusammen brauchen; so muß man sich doch bemühen, die Kunstgriffe seiner übereinstimmenden erhabenen Manier einzusehen, und auf die Spuren zu kommen, welche er uns, damit wir eben dahin gelangen, wo er gewesen ist, zurück gelassen hat; denn überhaupt hat dieser große Mann gezeigt, daß die Malerkunst darinn bestehe, die Schönheiten der Natur zu begreifen, und zu wissen, welche man wählen soll, was man unterlassen, was man lebhaft ausdrücken, und eine Sache durch die andre künstlich erheben müsse.

Durch dergleichen Art und klug fortgeführtes Arbeiten und Studieren kann man sich die Schön-

heiten der Alten zu eigen machen, ohne dieselben knechtisch abzumalen, oder ihnen pünktlich zu folgen. Man kann so gar durch die Anstrengung eines glücklichen Genies, und durch Anleitung der in der Natur befindlichen Schönheiten es wagen, auch einige Schritte voraus zu thun. Denn **wer immer nachfolgt, geht niemals voraus,** sagte der große **Buonarotti.**

Ehe aber ein junger Maler in die Laufbahn einschlägt, welche zur Vollkommenheit seiner Kunst führet; so wird erfordert, daß schon eine Leichtigkeit, alles durch Linien, Striche, Züge und Farben auszudrücken, was die Natur vor Augen stellt, zum Grunde gelegt sey. Dieses betrifft die Gewohnheit zu zeichnen, das Perspective, die Nachahmung der Farben, und die Führung des Pinsels, welches alles man durch tüchtige Anfangsgründe zuwege bringen muß, aus Beysorge, daß sonst eine übel angewöhnte Uebung zugleich mit der Wurzel auszureissen allzuschwer seyn dürfte. Denn in einer unzähligen Menge von Anfängern, welche die Schulen zu überhäufen scheinen, sieht man eine so einförmige, schädliche, und obenhin geübte Manier herrschen, daß man glauben sollte, daß in dem Durste nach der Malerkunst alle aus einem und demselbigen Geschirr trinken, ohne wahrzunehmen, ob das Wasser darinn fähig genug ist, ihnen den Durst zu löschen, oder ob das Gefäße nicht etwan vorher durch ein andres übles Getränke verunreiniget worden.

Fünftes Kapitel.

Von der Neigung zu einer Art zu malen.

Die brennende Neigung zu gewissen Gemälden, bey denen man alle andre gering schätzet, ist ein Uebel, dessen man sich kaum erwehren kann. Ein solches Vorurtheil entspringt meistens aus der Erziehung, und wird durch die Gewohnheit vestgesetzt. Zuweilen kömmt es von den engen Gränzen her, worinn der Verstand derjenigen eingeschlossen ist, welche, da sie nicht vermögend sind sich etwas anders gefallen zu lassen, als wofür man ihnen die Zuneigung eingeprägt hat, sich nicht die Mühe nehmen, ihre Blicke auf etwas zu werfen, so ihnen fremde vorkömmt. Dieses Vorurtheil hat auch, ohne daß man es gewahr wird, seinen Ursprung oftmals entweder in einer persönlichen Freundschaft, welche man dem Urheber des Kunststückes zu bezeigen pflegt, oder in der Eigenliebe, die man vor sich selbst zu empfinden gewohnt ist. Denn es giebt viele Menschen, welche, wenn sie sich durch ihre eigene Kräfte nicht empor schwingen können, sich durch den Ruhm ihrer Freunde Platz machen, und sich einigen Vorzug in der Welt zu verschaffen suchen. Um sich sodann selbst zu schmeicheln, ergreifen sie begierig die Partey derjenigen, welchen sie geneigt sind, mit solcher Verwegenheit, daß sie alles,

was

was sich ihrer Ehrsucht entgegen zu setzen scheinet, zunichte zu machen trachten. So gar diejenigen, welche von ihrem eigenen Ruhm ihnen etwas mittheilen könnten, werden ihnen verhaßt.

So rotten sich heimliche Feinde zusammen. Beym Zuschauen sucht man einen Winkel, man dinget sich Bewunderer seiner Freunde und Kunstrichter wider andre dahin, und also bemächtiget sich oft die verwegene Ungerechtigkeit mit vordringender Macht der Stelle, welche nur der Vernunft gehört.

Die verflossenen Zeiten sind wie die itzigen, voll Unordnung gewesen. Man hat durch heimliche Verständnisse und Cabalen der würdigsten Künstler, selbst den Michelagnolo in der Malerkunst weit über den Correggio, Titian und Raphael erhoben gesehen. Die berühmtesten Schriftsteller haben ihn vor allen andern vorzüglich mit dem Namen eines göttlichen Malers beehret. Die folgende Zeit hat seinen großen Talenten in der Maler- und Bildhauerkunst, auch in der Architectur Gerechtigkeit verschafft, und ihm den Rang angewiesen, der ihm in allen diesen Künsten gebührte. Er war ein großer Maler, ein größerer Bildhauer, und der größeste Architect.

Man sah zu Rom, daß der Cavalier Giosepino eine Zeit lang über den Annibal Carracci gesiegt hat, welcher, ungeachtet seiner unsträflichen Sitten und natürlichen Eingezogenheit, doch bey dem

dem Stolz und Hochmuth des Giosepino oft sehr empfindlich wurde, weil Rom dem Giosepino weit mehr Ehre, als ihm, wiederfahren ließ.

So haben die größesten Männer in allen Jahrhunderten und in allen Künsten die betrübtesten Vorzüge und häßlichsten Vergleichungen ausstehen müssen. Jene, welche ihre großen Eigenschaften und Talente mit einer löblichen Bescheidenheit vereinigten, wurden nicht jederzeit des ihnen gebührenden Lobes theilhaftig. Ihr Verdienst ward andern verhaßt, und zog ihnen die Wuth des Neides auf den Hals, die sie zu bestreiten und ihre Angriffe von sich abzuwenden sich keine Mühe nahmen.

Dominichino wurde genöthiget, Rom und Neapel zu verlassen, weil er dort allzu vortreffliche und allzu herrliche Gemälde verfertigt hatte. Wunderbares Schicksal! Arbeiten, und durch unverbesserliche Werke sich nichts als Feinde machen! Seine berühmte Malerey vom heiligen Hieronymus, welche in der St. Peterskirche zu Rom noch heutiges Tages so, wie ehemals, unter die schönsten der Welt gezählet wird, hat ihn zum Schlachtopfer der ungerechtesten Verfolgung gemacht, woran ein fürstlicher Beschützer andrer Maler Ursache war. In ganz Rom erscholl damals nur eine Stimme, dieses Gemälde in dem Augenblicke, da es erschien, zu verachten. So wahr ist es, daß viele Menschen nur fremden Gesinnungen nachlaufen, und alles, was sie sagen,

hören

hören und viel lieber glauben, als der Sache ihren gehörigen Werth beylegen. Als der Cavalier Bernini gedachte Schilderey betrachtete, so sagte er zu einem Freunde: Gott soll ihm verzeihen, daß er zur selbigen Zeit sich nicht getraut hätte, über die Kunst dieses Bildes seine Meynung zu eröffnen; er hätte in Furcht gestanden, sich mit jenem Fürsten, der sonst sein Gönner wäre, zu entzweyen.

Wie schwer ist es nicht, von seinen Gesinnungen eine Meynung zu entfernen, welche von der Leidenschaft herstammt; besonders, wenn die Zeit noch beygetragen hat, daß sie noch tiefere Wurzeln schlagen konnte?

Man sah in Italien den Geschmack eines Caravaggio so sehr überhand nehmen, daß alles, was der Schwärze seiner übertriebenen Schatten nicht gleich gewesen, für nichtswürdig geachtet wurde. Annibal Caracci, von dieser neuen Phantasterey aufgebracht, sah wohl ein, daß sie sich nicht anders, als durch den Reiz der Neuigkeit oder der Mode erhalte; er sagte daher einsmals zu seinen Schülern: „Ihr sehet, wie sehr die „Manier des Caravaggio durch die Aufmutzung „seiner übermäßigen Schatten itzt Mode gewor„den. Wenn jemand auf den Einfall geriethe, „sich des Widerspiels zu bedienen, und eine eben „so klare, helle und ausschweifende Manier zu „erfinden, als jene dunkel ist; so glaube ich, daß „der Reiz der Neuigkeit oder Mode, ihr gleich-

„falls

„falls einen glücklichen Fortgang zuwege bringen „würde.

Guido Reni, der damals dem Geschmack des Caravaggio ganz ergeben war, hörte dieses, und machte sich Annibals Gedanken zu Nutzen, veränderte seinen Stil, seine vorige Manier zu malen, und, um gefällig zu werden, lag er der neuen Art so fleißig ob, daß er seinen Geschmack schwächte, mithin vielen, die ihm nachfolgten, schädlich wurde.

Wie gefährlich ist es nicht, ein Muster, worinn man Fehler nachahmen kann, zu wählen, und sich nach demselben zu richten? Man könnte durch die Vergleichung der Werke, in welchen dergleichen fehlerhafte Muster anzutreffen sind, ein vernünftiges Mittel treffen und vesisetzen. Einer, der eine Stärke hat erreichen wollen, ist in das Schwarze verfallen; der andre, welcher dem Hellen nachstrebte, wurde abgeschmackt: also geschieht es oft, daß, da man etwas übertreiben will, was doch gut seyn kann, man in eben den Fehler verfällt, welcher jenem entgegen steht.

Giorgione und Correggio sind die wahren Muster, die man in diesem Falle nachahmen muß. Man sieht darinn das Erhabene und Starke mit der Annehmlichkeit vereiniget, und das Wahre leuchtet überall hervor.

Benefiali zu Rom ließ seine Schüler beym Licht einer Lampe das vorgestellte Modell abmalen,

len, damit sie bey dem Gebrauch starker Lichter und Schatten nicht in das Schwarze zu verfallen lernten.

Was ich nun hier vom **Caravaggio** und **Guido** erwähnt habe, muß deswegen die Hochachtung nicht vermindern, welche wir diesen zween großen Männern allezeit und mit größestem Recht schuldig sind; **Caravaggio** hat sich durch die starke, oder besser zu sagen, durch die allzuschwarze Manier dahin reissen lassen, welche nicht jederzeit der Sache, die er malte, gemäß war. Man weis, daß er, um die Natur zu sehen, die er vorstellen wollte, die Mauren seines Zimmers hat schwarz anstreichen lassen, damit die Schatten des natürlichen Gegenstandes ohne Wiederschein jene Schwärze erlangten, von welcher seine Freunde, wie er selbst, so sehr eingenommen waren. Wenn er einmal was anders gemalt hätte, als Höhlen, Keller, Gefängnisse, Grotten und dergleichen, so würde alles von der äusserstenVollkommenheit gewesen seyn; denn was an einem Orte vortrefflich ist, findet deswegen bey einer andern Gelegenheit nicht statt. Alles liegt daran, daß jede Sache ihren anständigen Platz bekomme, und der Stil, oder die Manier nach den Gegenständen, und den Oertern verändert werde. Niemand hat diese Kunst besser gezeigt, als **Correggio** in seiner berühmten Nacht oder Christi Geburt. Eben so vortrefflich ist die vom **Raphael** verfertigte Befreyung des heiligen Petrus, welche man zu Rom im Vatican über einem Fenster, folglich

lich in der Dunkelheit so herrlich angebracht sieht, daß man erstaunt, wenn man den Heiligen im Schlaf, in der Finsterniß des Gefängnisses, welches durch ein eindringendes vom Engel ausgestreutes Licht beleuchtet wird, durch ein gemaltes Gatter betrachtet, zugleich aber Tag und Nacht beysammen fast nicht ohne Blendung sehen kann.

Was nun von der Schwäche des Guido, welche schnurstracks der Stärke des Caravaggio entgegen gesetzt ist, hier gemeldet worden, verhindert nicht, daß man die Schönheit seines leichten, witzigen und fertigen Pinsels hochschätze und bewundere, daß man, sage ich, durch die göttliche Annehmlichkeit seiner Köpfe, und seine überall ausgestreute Anmuth sowohl, als durch seinen großen Geschmack der Kleiderfalten bezaubert werde. Man kann an ihm weiter nichts tadeln, als, wie gewisse Kunstrichter urtheilen, seinen übermäßigen Eigensinn, der gemeiniglich mit Hitze dasjenige gewählet haben will, was zuweilen der Billigkeit entgegen ist. Dieses mag auch eigentlich die Ursache seyn, daß er den Stil und die Manier so sehr geändert hat, daß man vielmehr wünscht, alle seine Gemälde nur in seiner besten Manier zu sehen. Wie vortrefflich ist nicht seine Aurora im Pallast Rospilioſi, und sein Erzengel Michael zu Rom in der Capucinerkirche, itzo aber im St. Peterstempel! wie schön sein heiliger Benedictus zu Bologna! wie unnachahmlich seine heilige Dreyeinigkeit zu Marino bey Rom! seine Hochzeit des Bacchus, und andre mehr, welche

Jacob Frey in Kupfer vollkommen nachgeahmt und ans Licht gebracht hat!

So viel Unordnung der Neid in Italien gestiftet, so viel hat auch zu Paris diese Leidenschaft Haß und Ungerechtigkeit erregt. Dort hat man alles, was nicht vom Poußin war, verachten gesehen. Albano kam an die Reihe. Rubens van Dyck und Bassano wurden verwiesen. Hernach vertrieb Rubens den Poußin, ob man schon die seltsamsten Schönheiten in seinen Werken antrifft. Nur Rimbrand ward endlich das Muster, das man nachzuahmen sich angelegen seyn ließ. Alles änderte sich, und die Lobsprüche, die man nach und nach diesem gepriesnen Künstler gegeben hatte, waren jederzeit ohne Ausnahme, und auf Kosten derjenigen, die nicht mehr in Ansehn stunden, oder die man schon genug gesehen hatte.

Es wäre inzwischen viel vernünftiger und nützlicher, wenn man alles, was schön ist, hochschätzte, und sich durch das Mangelhafte nicht verblenden ließe. Damit ich dasjenige beweise, was ich hier sage, so frage ich: ob es nicht wahr sey, daß ein Gemälde, so Poußin auf eine bloße und getreue Zeichnung des Rimbrands würde gemalt haben, ein sehr schlechtes Stück wäre? und daß ein andres, welches Rimbrand auf den genauen und gelehrten Umriß des Poußins gemalt hätte, ein vortreffliches Werk heissen würde, absonderlich, wenn er in solcher Arbeit die Kunstgriffe seines Lichtes und Schattens wohl angewendet hätte?

Sechstes Kapitel.

Vom Urtheil des Publicums, der Schmeichler, und der seichten Bewunderer der größten Fehler.

Man kann, wie mich dünkt, das Beyspiel des Apelles nicht genug nachahmen, welcher seine Gemälde öffentlich sehen ließ, sich selbst aber dabey verbarg, um nur die Meynungen andrer Leute ohne Heucheley zu erfahren, und daraus Nutzen zu schöpfen. Er hielt sich deswegen verborgen, damit die Urtheile desto freymüthiger und natürlicher wären. Denn was ist für ein Mittel übrig, hinter die Wahrheit zu kommen, wenn mitten im großen Haufen, welchem ein Stück zum Ansehen vorgestellt worden, man sich selbst auch mitsehen lässet? Man wird von seinem erwählten Anhange umrungen; man zeigt offenbar eine deutliche Eitelkeit und verdächtige Einfalt, um einen Beyfall oder einen Zuruf zu erbetteln, da man doch heilsame Ermahnungen vonnöthen hätte. Man giebt darauf nicht Achtung, daß der mit Recht verdiente Ruhm sich verdunkelt, und ein solcher zu seyn aufhört, wenn man ihm allzu eifrig nachlauft.

Sind unsre Werke gut, so wird ihnen früh oder spät, ohne unser Gesuch, Gerechtigkeit wiederfahren. Sind sie aber schlecht und fehlerhaft, so

mögen wir trachten, sie zu verbessern, anstatt uns zu vertheidigen. Es nützet nichts, wenn wir uns des Beyfalls einer geringen Anzahl von eingebildeten Kennern zu rühmen Anlaß haben. Wir müssen den allgemeinen Geschmack in Bewegung bringen, sonst sind unsre Bemühungen fruchtlos. Das Publicum ist allezeit der stärkste Theil, und weil es unser Richter ist, so müssen wir es auch um Rath fragen. Wenn es hernach durch heimliche Verständnisse oder durch Eifersucht und Neid das Falsche für wahr annimmt, so geschieht es nur auf einige Zeit, und die Wahrheit dringt bald wieder durch.

Das sicherste Mittel, das Publicum zu befriedigen, besteht darinn, daß man ihm allezeit die Wahrheit vor Augen stelle. Man bemüht sich umsonst, entweder seine oder seiner Freunde Wohlredenheit anzuwenden, damit dasjenige, was der Wahrheit zuwider ist, unter dem Vorwande der Geheimnisse der Kunst behauptet werde. Alles, was von der Natur und der Wahrheit abweichet, wird die Menschen nicht lange hintergehn.

Derjenige, welcher die Wahrheit ungekünstelt und natürlich darstellt, wird jederzeit den Preis erhalten; vielleicht trägt auch der Reiz der Neuigkeit vieles darzu bey. Diejenigen Sachen, welche ganz was besonders zu seyn scheinen, sind manchmal ganz simpel, ungekünstelt, und jederzeit diejenigen, welche ein vortrefflicher Geschmack und ein natürliches Genie aus der Natur selbst

geschöpft

geschöpft und sich zu eigen gemacht hat. Die Aenlichkeit mit der Natur gefällt den Menschen insgemein; denn in den geringsten genau nachgeahmten Gegenständen erreicht sie allezeit ihre Wirkung; man kann ihr in großen Sachen nicht genug nachspüren. Nur Halbgelehrte, oder mit Vorurtheilen angefüllte, und Maler, welche der Schlendrian verderbt hat, verstehn nichts davon.

Die kleinen Gemälde aus Flandern und Holland verdienen in diesem Theile allen Beyfall, und es muß uns billig kränken, wenn man sie unter den großen alten italiänischen Meistern nicht Platz nehmen lässet. Ich weis, daß bey jenem die Wahl, das Edle und das Erhabene mangelt, das man bey den Italiänern antrifft; allein darinn, was ihnen gemäß ist, sind sie zuweilen vollkommen, besonders in dem Natürlichen ihres Ausdruckes.

Man muß gestehn, daß alles in der Malerey nichts als Nachahmung ist. Man malt mit Linien und Farben alles, was man vor Augen hat. Man zeichnet alles nach, was man in der Einbildung entworfen sieht.

Aristoteles sagt, daß die Maler so wohl als die Dichter in ihrer Nachahmung die Menschen, in Absicht auf uns, entweder besser, oder schlimmer, oder uns gleich schildern. In der That, setzt er hinzu, Polignotus malte sie gesitteter, Pauson malte sie boshafter, Dionysius aber uns gleich. Durch das Gleichmalen verstund

stund er, wie es scheint, was Aelian bestätiget, da er vom Polignotus redet, und sagt, daß er jederzeit große Gegenstände erwählt, und der Vollkommenheit nachgetrachtet, Dionysius aber ihm in allem bis auf die Größen nachgefolgt habe. Sie lebten beyde zu den Zeiten des Xerxes, Sophokles und Sokrates.

Aristoteles bemerket auch, daß durch den Homer die Menschen besser geschildert worden. Michelagnolo und Raphael haben durch die Größe ihres Geschmackes, und durch das Erhabene ihrer Ideen die Menschen besser, Titian aber sie gleich gemalt. Durch die Flamländer und Holländer sind sie wegen der Niedrigkeit ihrer Gegenstände und ihres seichten Geschmacks schlechter geworden.

Ich weis nicht, ob ich in dieser Anmerkung über die Nachahmung nicht zu weit gehe. Allein, da ich zu behaupten suche, daß man das Publicum auch zu Rathe ziehen müsse, so halte ich mich gern dabey auf, von dem zu reden, was das Publicum rege macht. Wenn es wahr ist, daß die meisten bey dem Reize der Nachahmung empfindlich sind; so folget, daß ihnen die Charaktere und Leidenschaften auch gefallen müssen. Man muß also sehr darauf Acht haben, und in den Augen des Zuschauers wahrnehmen, was dasjenige, so man vorgestellt hat, für eine Wirkung nach sich zieht.

Die Geschichte von zwey Gemälden, welche Guido Reni, ein Mann von 40, und Dominichino von 27 Jahren seines Alters bey St. Giorgio zu Rom in Fresco um die Wette gemalt hatten, kann uns vielleicht davon überzeugen.

Diese zwey Kunststücke wurden vor den Augen der Welt zugleich aufgestellt. Ganz Rom war schon zugegen, gleichsam einem Zweykampfe zwischen zween großen Meistern beyzuwohnen. Dieser Wettstreit war von des Apelles und des Protogenes seinem weit unterschieden; diese beyde zeigten ihre Geschicklichkeit nur durch drey schöne und fein auf einander gezogene Linien, wodurch Protogenes sich für überwunden erkannte, und Rhodus verließ.

Die Wahlstimmen, so Guido bereits schon sehr fleißig gesammelt hatte, und die Annehmlichkeit seines Pinsels löschten in dem Gemüthe der Menschen schon alle gründlichen Schönheiten ganz aus, welche in dem Werke des Dominichino herrschten. Dieses zog, wie es bey dergleichen Umständen zu geschehen pflegt, viel Zank und Streit nach sich, und dieses um so mehr, weil Lanfranco dem Dominichino sehr ungeneigt war. Annibal Caracci aber sagte: unter so verschiedenen Gesprächen von diesen zweyen Gemälden habe er durch ihre Wirkung urtheilen gelernt, welche sich bey einem guten alten Weibe geäussert habe. Diese Alte sah die vom Dominichino gemalte Geiselung des heiligen Andreas.

Sie betrachtete das Gemälde und sagte zu einem kleinen Mägdchen, das sie an der Hand führte, alles, was sie in Entzückung brachte. „Siehe, sprach sie, „mit was für einer Wut diese Hen„kersknechte die Arme und die Peitschen erheben, „diesen Heiligen zu geiseln! Gieb Achtung, mein „Kind, mit was für einer Raserey jener dort ihm „noch mit der Faust droht! Siehe, betrachte dort, „mit was für einer Gewalt dieser ihm die Füße „mit Stricken zusammen knüpft! Bewundre die „Standhaftigkeit, mit welcher dieser verehrungs„würdige Greis so viele Plagen ausstehet, und „mit was für einem Vertrauen er gegen den „Himmel sieht!„ Dabey vergoß das gute Weib einige Zähren, und seufzte von Herzen. Hierauf kam sie zum Gemälde des **Guido**, sah es an, sagte kein Wort, und gieng vorbey. Dieses Gemälde stellt den heiligen Andreas vor, wie er vor dem Kreuze kniet, an welches er sollte geheftet werden.

Dadurch wollte **Annibal Caracci** zu erkennen geben, worinn die Vollkommenheit eines Gemäldes bestehe, und wie weit es **Dominichino** in den Charakteren und Leidenschaften, ja in allem, was das Malen bey dem Publicum wirket, welches nur das, wodurch es gerührt wird, empfindet, gebracht habe.

Allein, die feindliche Rotte, welche **Dominichinen** stets verfolgte, schien ihm den verdienten Palmzweig aus der Hand zu reissen, welchen ihm

ihm die Zeit nach seinem Tode wiederum zugestellt hatte. Denn so lange er lebte, so lange ward er immerfort weit unter den Guido herabgesetzt, so gar auch schlechter geachtet, als die mittelmässigsten Maler selbiger Zeit.

Ich weis nicht, ob die Schmeichler, die sich mit dem Guido über seinen vermeynten Sieg erfreuten, ihm nicht mehr schädlich als nützlich, und daher Ursache gewesen sind, daß er sein Studiren vernachläßiget, und sich allzu stark auf seine glückliche Leichtigkeit verlassen habe. Wenn er, wie Apelles, sich verborgen hätte; so möchte er vielleicht wohl das Gespräche des guten alten Weibes gehört, und es sich zu Nutzen gemacht haben. Er würde mit seinen großen Eigenschaften auch jene vereiniget haben, in welchen ihn Dominichino, sein Gegner, weit übertraf.

Siebendes Kapitel.

Von Betrachtung großer Meisterstücke.

Ein Gefäße, sagt Horaz, behält den Geruch eine lange Zeit von dem Getränke, welches gleich anfangs darein gegossen worden. Eben so ist auch der erste Eindruck beschaffen, den wir bekommen; denn dieser bestimmet gemeiniglich unsern Geschmack. Man hat weit mehr Mühe, die Fehler, die man sich durch eine schlechte Uebung angewöhnt hat, wiederum los zu werden, als große Vollkommenheiten zu erlangen; und gleichwie man solche Vorzüge nicht erwerben kann, man sey dann vorher von entgegenstehenden Mängeln entfernt; so muß man sich sehr hüten, aus einer trüben, vielleicht gar vergifteten Quelle zu trinken, wenn man in der Nähe zum reinsten und heilsamsten Brunnen gelangen kann.

Annibal Caracci spazierte zu Rom in der Gegend von der Anhöhe S. Pietro montorio, wo man im Tempel auf dem hohen Altar Raphaels vornehmstes Gemälde, die Transfiguration sieht. Er wurde dort einen jungen Menschen gewahr, der am Fuße des Berges gewisse mittelmäßige Gemälde sehr fleißig nachzeichnete, die dort auf der Mauer von Giovanni Battista della Marca und andern hingemalt sind. Annibal

nibal sah ihm zu, und sagte: Mein Sohn, halte dich nicht soweit hierunten am Berge auf, geh gleich hinauf, und studire dort Raphaels Wunderarbeit. Die arme Einfalt antwortete: Ich will vorher meine Finger ein wenig gelenk und biegsam machen. Geh, versetzte Annibal, sie werden dort geschwinder geschickt und geschmeidig.

Man kann sich nicht früh genug nach den besten Mustern richten. Der halbe Weg ist gethan, wenn man gut anfängt.

Ein erhabenes Genie muß den edlen Trieb empfinden, großen Männern des Alterthums gleich zu werden; und es ist für uns ein ausnehmender Vortheil, daß sie uns den Weg gebahnt haben, worauf man zu ihnen kommen kann: So mache man sich dieses Glück zu Nutze, durch welches man die Früchte seiner Arbeiten für sich selbst einerndten kann.

Es ist nicht möglich, daß unter so viel großen bereits vergötterten Meistern, nicht einer seyn sollte, den man sich nicht zum Muster, zur Vorschrift, zu seinem Führer sollte wählen können, und der unserm Geschmacke nicht vorzüglich gemäß wäre. Man kann sich einer solchen Neigung ruhig überlassen. Ein solcher kann, da ihn sein Genie leitet, in dem Wege sicher fortschreiten; denn in einem andern würde er gewiß irre gehn. Man muß der Unentschlossenheit jener Witzlinge ausweichen, die nicht wissen, wo sie sich aufhalten

ten sollen. Sie sind, wie diejenigen, welche sich in einem durch die Winde getriebenen Schiffe befinden, bald hin bald her geworfen werden und nicht wissen, wo sie anlanden sollen, und immer vom Gestade entfernt herum irren. Man muß sich also entschließen, lieber den Manieren dieses, als eines andern Meisters nachzugehen, in diesem Fall aber die Kräfte seines Genies zu rathe ziehen. Ist das Erhabene und Heldenmäßige über unsre Kräfte, so müssen wir trachten, uns in einem andern Wege hervor zu thun.

Erwählet, sagt Horaz, allezeit solche Gegenstände, welche nicht über eure Kräfte sind; untersuchet lange Zeit, was eure Schultern tragen oder nicht tragen können. In der That, man kann in einer Sache vorzügliche Eigenschaften haben, und in einer andern nicht die geringsten Eigenschaften besitzen. Man muß sich keinesweges schmeicheln, daß man in die Trompete stoßen könne, wenn man ein wenig auf der Schalmey geblasen hat. Man untersuche also seine Kräfte und sein Genie; man wähle ein Muster, welches beyden anständig ist, und mit ihnen ein Verhältniß hat. Ein solches Muster mag aber seyn, was für eines es wolle; so muß man sich davon nicht so sehr einnehmen lassen, daß man es so gar in seinen Fehlern nachahmet.

Man muß nicht jenen verblendeten Liebhabern nachfolgen, die sogar in den Untugenden ihrer Göttinnen erstaunliche Reizungen wahrzunehmen

schei-

scheinen. Denn diese Leidenschaft stellt auch die mangelhaftesten Sachen schön und unverbesserlich vor.

Man muß auch ziemlich auf der Hut seyn, damit man nicht in das Netze des Neides, des Vorurtheils, der Zuneigung und Freundschaft verfalle. Diese pflegen alles verkehrt auszulegen; und in solchen Umständen geht die letzte Manier des Guido zu viel ins Graue, und hat nichts Erhabenes, sagt ein gewisser Schriftsteller, dem dieser antwortet: dieses geschieht deswegen, weil sie das Angenehme ausdrückt.

Der Geschmack der Rubensischen Zeichnung ist allzu weichlich, und sieht, wenn man so sagen darf, wie das Gedärme aus; die Antwort ist, weil er Fleisch malen wollte.

Dominichino ist zuweilen trocken. Das kömmt daher, weil seine Umrisse genau und unverbesserlich sind.

Giulio Romano ist oftmals hart und steif. Dieses rühret von der strengen Genauigkeit seiner Zeichnungskunst her.

Poußin verfiel ins Graue und Steinigte; warum? Er ahmte stets das Antique nach.

Der unbeständige oder ungleiche Tintoretto hat die meisten seiner Werke übereilet, und wenig bearbeitet: dieses sind die Meisterstriche und der große Schwung seines Pinsels. So redet allezeit die blinde Zuneigung, dasjenige zu verschönern, wodurch sie verführt worden.

Allein,

Allein, da die Billigkeit der Vernunft dieses nicht in Abrede stellt, daß man bey großen Meistern auch Fehler antreffe; so wird sie ihren erhabenen Schönheiten, die man bey ihnen bewundern muß, jederzeit Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Sie wird uns die göttliche Art der Köpfe, das Annehmliche, das Edle, den Pinsel, den ausnehmenden Geschmack in den Gewänden und Falten des Guido zur Nachahmung vorstellen.

Das erstaunenswürdige Genie des Rubens, sein Colorit, in so weit es nicht übertrieben ist, den Ueberfluß und Reichthum seiner Ideen, den Geist, so er seinen Werken eingeflößet hat, die Lebhaftigkeit seiner Ausdrücke, so man nicht vortrefflicher machen kann, den Kunstgriff seines Lichtes und Schattens, in so fern es mit der Wahrheit übereintrifft, die Harmonie aller seiner großen Werke, alles dieses wird die Vernunft uns zur Nachahmung vor Augen stellen.

Giulio Romano wird durch das Große und Erhabene seiner edlen Ideen, durch seine starke Einbildungskraft und Poesie bewundert, womit er seine Werke auszuschmücken gewußt hat. Denn er war im Stande, die Hoheit, Pracht und Herrlichkeit des Antiquen ungemein auszudrücken.

Poußin bleibt allezeit durch das Zierliche und Unverbesserliche seines Umrisses zur Verwunderung und zum Nacheifer unsrer Zeiten; durch seine kluge und edle Anständigkeit, die man in allen seinen Arbeiten wahrnimmt; durch die

Rich-

Richtigkeit, durch das Vortreffliche und das Feine seiner Gemälde; durch die Sitten und Gewohnheiten der Alten; endlich durch den harmonischen Charakter, welcher die Seele aufmuntert, das Herz und den Verstand der Gelehrten bezaubert, wird er zu allen Zeiten bewundert werden.

Tintoretto wird durch sein vortreffliches Feuer, welches ihn zuweilen fortriß und ihn erhob, durch seinen Geschmack in der Farbe, und seine sonderbare Gedanken immerfort zum Vergnügen und Nachahmung bleiben.

Wenn man auf solche Weise von allen Vorurtheilen frey ist, so kann man von großen Meistern sichere und gewisse Grundsätze der Kunst lernen, ohne daß man ihnen hernach knechtisch nachmalet.

Man hüte sich, sagt Horaz, denjenigen gleich zu werden, welche sich einer dienstbaren Unterwürfigkeit überlassen, sehr wenig Herz und Muth haben, und sich nicht getrauen, selbst etwas zu wagen und zu unternehmen. Auch denen muß man nicht folgen, welche aus bloßer stolzer Verwegenheit sich allezeit anmaßen, dasjenige besser zu malen, was andre vor ihnen gut gemacht haben.

Das sicherste Mittel zur Vollkommenheit der Kunst zu gelangen, ist der Fleiß, bey den Alten die wahren Regeln zu suchen, und denselben Folge zu leisten. Man kann die unbekannten Länder nicht entdecken, wenn man nicht vorher durch die bekannten gewandert ist. Es ist unmöglich, daß, wenn man auf einem andern Wege fortschreitet,

als

als den uns die Alten durch ihr eignes Genie gemacht und gezeigt haben, man nicht gleichsam mitten in der Finsterniß irre gehe. Es ist umsonst, sich zu schmeicheln, daß die Talente allerdings mit uns geboren werden, und daß man von den schönen Künsten nichts fassen könne; die Natur allein erzeuge alle schönen Werke; man habe keine Muster vonnöthen; es sey genug, einem gewissen innerlichen Triebe und einem gewissen natürlichen Vermögen nachzugehn, welches man in der Seele empfindet, und einen Gedanken, eine Bildung, oder eine Idee nennet. Diese Idee mag entweder schlecht oder gut seyn, so ist es doch billig, daß, wenn sie gut ist, man sie zu verbessern und zu verschönern trachten soll, daß man sie ziere, und durch eifriges Nachsinnen beleuchte, welches andre über erhabene Ideen angestellt haben, dergleichen hernach von der Nachkommenschaft gleichsam vergöttert worden, und die wir für weit erhabener als die unsrigen erkennen.

Achtes Kapitel.

Von ungeschickten und unwissenden Kennern und Kunstrichtern.

Megabises, ein Hoherpriester der Diana zu Ephesus, befand sich in Alexanders Gesellschaft beym Apelles. Dort lobte er eine sehr mittelmäßige Schilderey, und verachtete andre Gemälde, welche doch eine sonderbare Hochachtung verdienten. Die Schüler des Apelles, und so gar die Farbenreiber, erregten unter sich ein heimliches Gelächter über die verwegenen Aussprüche dieses hoffärtigen und stolzen Mannes. Apelles nahm sich also die Freyheit, ihm zu sagen: so lange du schwiegest, so bewunderten diese jungen Leute den Pracht deiner Kleidungen; das Gold, der Purpur, und was an dir glänzet, zog ihre Augen an sich: da du aber von einer dir ganz unbekannten Kunst urtheilen wolltest, so vergaßen sie die Ehrerbietung, die sie dir schuldig sind, und lachten über deine Beurtheilung. Diese Begebenheit findet man in einem vom Salvator Rosa in Kupfer gestochenen Blatte feurig und lebhaft ausgedrückt.

Dieser Zufall hat noch bey vielen andern keine Besserung nach sich gezogen. Es scheint auch, das Megabisische Geschlecht erhalte sich noch bis auf unsre Zeiten. Diese Art eines verwege-

nen Tadels, welcher ein Kind des Hochmuthes ist, scheint hauptsächlich jungen Stutzern angeboren zu seyn; denn sie suchen jederzeit in der Verachtung der vortrefflichsten und erleuchtesten Personen sich ein Ansehn und einigen Ruhm zu verschaffen. Kaum kommt ein Werk zum Vorschein, so verdammen sie es schon, sie wiederholen zur Unzeit gelernte Kunstwörter, wovon sie sich eine abgeschmackte und ungeschickte Mundart zusammen geflickt haben, und thun mit einer höhnischen Mine den Ausspruch wider einen Künstler, entweder ihn zu stürzen, oder sich ein Ansehn zu verschaffen.

Das schöne Geschlecht, dessen Partey nur allzu fürchterlich ist, entscheidet zuweilen nach dem Ausspruch ansehnlicher Richter; daß endlich die mehrern Stimmen die Oberhand behalten, und die Gemälde so wohl, als deren Urheber, sie mögen so vortrefflich seyn als sie wollen, Schiffbruch leiden. Und wenn ja jemand das Herz hat, auf die Seite der Vernunft zu treten, mithin dieser vor ihrem seltsamen Vorurtheil den Platz einzuräumen; so wird er zum Gelächter, und in eben den Zusammenkünften, in welchen so abscheuliche Kunstrichter um die Wette frohlocken, durch einhellige Stimmen verachtet.

Verschiedene Personen suchen sich dadurch ein besondres Ansehen zu verschaffen und als große Kenner verehrt zu werden, wenn sie bey den größesten Schönheiten eines Kunststückes unempfindlich

pfindlich scheinen, und nach einem tiefen und unfreundlichen Stillschweigen endlich kaltsinnig anfangen, die Fehler, oder was sie für solche halten, aus einander zu klauben. Sollten dergleichen angenommene und gezwungene Manieren nicht vielmehr eine Wirkung ihrer Unwissenheit, als ihrer Fähigkeit seyn? Sind sie nicht mehr ein Beweis ihres eiteln Stolzes, den diejenigen, welche am wenigsten verstehn, an sich nehmen, um zu zeigen, als wenn sie große Kenner wären, ja sich anstellen, als könnte man sie nicht so leicht, als andre, befriedigen? Solche Leute sind jenen gleich, welche in der Sonne Flecken zu sehen sich einbilden, da doch ihre schwachen Blicke nicht vermögend sind, zugleich den Glanz ihres Lichtes auszuhalten. Der Hochmuth verführt solche Leute. Es ist mit einem Ignoranten, welcher für geschickt will angesehn werden, wie mit der Pracht eines schlechten Menschen, den die allgemeine Trübsal und das blinde Glück wunderlich empor gehoben hat. Sein unerträglicher Stolz macht, daß man sich aus der Untersuchung seines Herkommens ein Vergnügen macht. Eben also thun solche abgeschmackte Tadler gemeiniglich das Gegentheil von dem, was sie thun wollen; und da sie allzu gelehrt zu scheinen trachten, so entdecken sie ihre Unwissenheit. Sie wissen nicht, daß in den schönsten Gemälden zuweilen Fehler angetroffen werden, welche die größesten Ignoranten wahrnehmen können. Hingegen, daß die größesten Schönheiten über die Begriffe des ungeschlif-

senen Pöbels sind; daß, um dieselben in Acht zu nehmen und sie zu empfinden, eine feine Urtheilskraft, ein vorzüglicher Geschmack und Verstand erfordert wird. Ein Mensch von Geschmack wird durch das Schöne so sehr gerührt, daß er die Fehler nicht wahrnimmt, die sich zuweilen darunter einschleichen, ausser vielleicht eine Zeit hernach, wenn er, so zu sagen, von seiner Entzückung gleichsam aufwacht und zu sich selber kömmt.

Es giebt Fehler, sagt Horaz, die man gern verzeiht. Denn eine Saite eines musikalischen Instruments giebt nicht jederzeit den Ton von sich, den ein Spielender verlangt.

Wenn die Schönheiten in einem Werke vortrefflich sind, so werden mich gewisse Fehler nicht irre machen, welche entweder von einer unschuldigen Nachläßigkeit, oder von einer Schwachheit, welche den Menschen immer natürlich ist, herrühren.

Man findet Gemälde, welche fast von allen Fehlern frey sind: Die Verhältnisse und das Maaß sind darinne richtig, ihre Plane regelmäßig, und der Gesichtspunkt trifft mit ihnen genau überein; Licht und Schatten läßet nichts Unrichtiges erblicken. Sie sind mit Annehmlichkeit gemalt, jedoch von jenem göttlichen Feuer, welches alle Künste beseelet, solchergestalt entblößet, daß es sie anzusehn so viele Mühe kostet, als ihre Ausarbeitung vielleicht erfordert hat.

Man sieht andre Stücke voller Unregelmäßigkeit, und voller allzu großer Freyheiten, daß sie fast nur deswegen ausgeführt zu seyn scheinen, um diejenigen, welche eine strenge Beurtheilung ergötzet, angenehm zu unterhalten, und, ungehindert ihrer Fehler, dennoch Regung, Erstaunen und Empfindung verursachen.

Es giebt auch etwas Erhabenes, sagt Longin, welches so unendlich reich ist, daß man ausser Stande gesetzt wird, alles genau zu beobachten, und, wo man wider Willen viel vernachläßigen und ausser Acht lassen muß. Hingegen ist es gemeiniglich fast unmöglich, daß ein mittelmäßiger und kriechender Witz Fehler mache. Denn weil er nichts wagt, und sich niemals erhebt, so bleibt er unaufhörlich in Sicherheit, weil das an sich selbst Große und Erhabene schlüpfrig und gefährlich ist.

Ich halte dafür, daß, wenn man seinen guten Geschmack zu erkennen geben will, es vonnöthen sey, bey Erblickung eines Gemäldes sich von denen Schönheiten, die sich etwa äussern, einen entzückten Begriff zu machen, hernach mit Höflichkeit, welche niemals zu unterlassen ist, dem Urheber, dessen Arbeiten gut genug sind, eine Critik zu verdienen, seine Umstände und Zweifel vorzutragen. Auf solche Weise kann man überzeugen, ohne zu mißfallen, und dieses ist es, was ich bey vielen wahrgenommen habe, welche so wohl durch ihren weit aussehenden Verstand, als Muth und ihre Geburt groß waren: welche ohne Beyhülfe frem-

der Beurtheilung niemals anders, als mit unendlicher Vorsicht entschieden; diese folgten in diesem Fall der Klugheit eines noch größern, welcher, wenn er den Meister eines Werkes durch seine vernünftige Critik beehrte, es allezeit mit einer so gütigen Gelassenheit geschah, daß er ihm das Herz rührte, und den Verstand erleuchtete. Was für ein Glück ist es nicht für die Künste, wenn ihr Beschirmer mit solchen Eigenschaften versehen ist? Er wird allezeit aufmuntern und niemanden verdrüßlich werden. Er wird zeigen, daß nichts den Muth großer Künstler mehr aufmuntert, als die Hoffnung, ihren Vorgesetzten zu gefallen. Die gütige Art, womit man ihnen begegnet, giebt neue Kräfte, sie erweckt bey ihnen eine lebhafte Empfindung der Ehre, welche zum Eifer des Vorzuges Anlaß giebt. Denn man ist mitleidenswürdig genug, wenn man aus Mangel des Talentes, das die Natur sparsam mittheilt, das Unglück hat, mit Verachtung gestraft zu werden. Was würde es nutzen, wenn man sich mühsamen Arbeiten widmete, und nichts anders als Verdruß, ohne Hoffnung einiger Ehre, vor Augen sehen müßte?

Darf man wohl zweifeln, daß die Ehrenbezeigungen, so Alexander dem Apelles erwies, nicht viel zur Vollkommenheit der Kunst dieses großen Meisters beygetragen haben? Daß die glänzenden Vorzüge, so Raphael von verschiedenen Päbsten, Titian vom Kaiser Karl dem Fünften, und Philipp dem Zweyten erlangte, diese vortreff-

lichen

lichen Genies, jene Kunststücke hervor zu bringen, in welchen man ihre vordringende Geschicklichkeit noch bewundert, nicht weit stärker aufgemuntert und begeistert haben? Die Ehre beseelet die Tugend; große Gönner machen große Männer. Man kennt das Jahrhundert eines Alexanders, man kennt auch jenes eines Augustus und andrer Monarchen, welche Männer hervorbrachten, denen man es nicht absprechen kann, daß sie die Zierde ihrer Zeiten gewesen sind.

Zum Beschluß dieses Kapitels dient noch die Erfahrung, daß manche fleißige und geschickte Künstler von der Kenntniß großer Schönheiten in den erhabensten Gemälden dennoch zuweilen noch sehr weit entfernt sind. Jacob Frey, einer der berühmtesten Zeichner und Kupferstecher zu Rom, von Geburt ein Schweizer, hat mir erzählt, daß er einsmals im Vatican über Raphaels göttliche zwölf Tapeten eine Betrachtung angestellet, und von seinem Freunde, dem vortrefflichen Trevisani überrascht worden sey. Dieser fragte ihn, was er da mache? Hier sitze ich, sagte Frey, und thue Buße; weil ich bey meiner Ankunft allhier diese Gemälde lange verachtet, hernach aber alle Jahre mehr und mehr darinn wahrgenommen, endlich so viel gesehen habe, daß alles über meine Kräfte und unmöglich nachzuahmen sey. Ich kann meine Augen daran nicht genug sättigen; ein jeder wiederholter Blick zeigt mir in einerley Figur eine neue Kunst.

Das ist kein Wunder! Carl Maratta bekannte gar, daß er als Verwahrer der Raphaelischen Schätze im Vatican dieselben bis 76 Jahre studiert, und doch Archimedens Kopf nicht so, wie er ausgedruckt ist, durch seinen Pinsel habe erreichen können. Archimedes zeichnet auf dem Boden einige geometrische Figuren; daher sieht man seinen ganzen Scheitel, das Gesicht aber in Verkürzung so sehr erhaben und rund, daß der ganze Kopf von der Mauer entfernt zu seyn erscheinet.

Jacob Frey hat zu seiner Buße Raphaels Familia Sacra, welche Anton Masson unnachahmlich in Kupfer gebracht, mit seinem Grabstichel so genau und künstlich nachgestochen, daß man den Masson und Frey nicht unterscheiden kann. Beyde sind noch vorhanden. Frey mußte für Massons Abdruck sechzig Scudi oder dreyßig Ducaten bezahlen. Diese Vergleichung setzte mich oftmals in Erstaunen. Wie viele Künstler giebt es nicht noch heut zu Tage, denen es unbewußt ist, daß sie sehr wenig, oder gar nichts verstehen, sich aber dennoch von ihrem Eigendünkel so sehr verblenden lassen, daß sie ohne Ausnahme alles verachten, was ihren Werken nicht ähnlich scheint.

Neuntes Kapitel.

Von den Vortheilen des Pinsels.

Wenige Leute haben von dem, was man Pinsel, oder so gar von dem, was man Malen nennt, einen richtigen Begriff. Es ist beynahe genug, wenn man mit Farben und mit einem Pinsel umgeht, sich einen Maler zu nennen; und dadurch eben geschieht es, daß man die berühmtesten Maler mit Handwerksleuten vermenget.

Ein Maler ist derjenige, welcher sich mit Kunst und Geschicklichkeit gewisser Mittel bedient, etwas, es mag auch seyn was es will, wenn es auch ein oder kein Daseyn hat, natürlich vorzustellen. Alles, was den Farben, Formen und Umrissen, auch unsichtbaren Eigenschaften der Natur durch die Nachahmung ähnlich ist, wird Malerey genennt. Daher sagt man alle Tage: Homer und Virgil sind große Maler. Was haben diese nicht für Bilder verfertiget? Man sagt, der Schauspieler habe die Charaktere der Menschen so zu malen gewußt, daß viele Leute, an die er niemals gedacht hatte, dasjenige für ihre genaue Abschilderung gehalten, was er der Natur überhaupt ähnlich vorgestellt hat. Solche Personen sind seinen Schauspielen ausgewichen, um sich dem heimlichen Verdrusse nicht zu überlassen, welcher ihnen das lebhafte Bild ihrer Fehler, das sie bey sich

wahrnahmen, und unglücklicher Weise allzu lieb hatten, vor Augen gebracht.

Die Malerkunst ist also eine Nachahmung. Damit man aber eine Sache so nennen könne, so muß man darinn auf vier verschiedene Stücke sehen, nämlich: 1) Was nachahmt; 2) was nachgeahmt wird; 3) was man dazu für ein Werkzeug gebraucht; 4) was für eine Art, Weise oder Manier dabey angewendet worden.

Was nachahmt, ist die Kunst des Malers. Was nachgeahmt wird, ist die Natur. Das Werkzeug ist der Pinsel, die Manier aber ihn zu brauchen, ist die Gewohnheit einer leichten, angenehmen und ringfertigen Hand.

Die angewöhnte Leichtigkeit, die man bey den Malern den Pinsel nennt, erlangt man durch die Uebung. Wenn aber diese Uebung nicht von der Beyhülfe des Verstandes unterstützet wird; so bleibt sie stets gemein, und ist oft mehr schädlich, als nützlich. Es verhält sich mit dieser Fertigkeit, wie mit dem Reichthum, welcher nur in den Händen eines klugen Besitzers etwas zu bedeuten hat, der sich desselben mit Maaß und Ziel zu gebrauchen weis. Es giebt eine Fertigkeit des Pinsels, welche nicht allezeit eine tiefe Kenntniß bedeutet; denn der Kopf eines Mannes, der es versteht, läßt die Hand oft inne halten; und wenn man auf die Vollkommenheit der Gestalt oder Form, auf das Feine der Charaktere, auf das Erhabene, Runde,

und

und auf die genaue Wahrheit der Farbe will Achtung geben, so kömmt die Hand mehr als einmal auf einen und denselbigen Platz zurück; denn der Verstand ist nicht jederzeit mit demjenigen zufrieden, was die Hand mit allzu großer Leichtigkeit verfertiget hat. Man arbeitet nicht nur geschwinde, weil man, langsam zu arbeiten, nicht genug versteht; sondern man ist begierig, wegen eines eiteln Gewinns bald fertig zu werden. Der Geiz trägt allezeit viel darzu bey, die schönsten Künste zu vernichten. Der Geiz macht, daß man eher dem Gewinne, als der Ehre nachstrebet; und da er die Sorge, gut zu arbeiten, auf die Seite legt, und der Begierde viel zu thun Platz macht; so ist er auch Ursache, daß man das Nachsinnen im Zimmer vernachläßiget, um durch niederträchtige, auch zuweilen durch ungerechte Schliche sich Arbeit zu verschaffen, dieselbe andern wegzunehmen, und sich mit einer Last zu beladen, die man nicht ertragen kann.

Was soll man endlich von jenen sagen, welche studieren, und Hunger leiden? welche gestern bereits verzehrt haben, was sie heute verdienen wollen? Wie wenige finden wir, die voller Geschicklichkeit und Kunst nicht mehr um die Nahrung als um Farben herumlaufen müssen? Wie viele sind hingegen, die sich ohne Kummer und Sorgen zur Kunst hinsetzen können? Sind nicht die meisten genöthiget, durch rechte oder unrechte Wege, durch eine edle oder unedle Art, Gelegenheit

heit zu suchen, entweder ihre Talente, oder ihre Unwissenheit an den Tag zu bringen, und den Maaßstab ihrer Kräfte beständig liegen zu lassen? In solchen Umständen müssen oftmals die besten Talente unterliegen, oder sie verschwinden aus dem Vaterlande.

Will man sich in den schönen Künsten hervorthun, so muß man in seiner Seele einen gewissen Trieb empfinden, welcher der wahren Ehre nachzustreben beeifert ist, und wenn man zu seiner Absicht weiter nichts hat, als den Gelehrten und Meistern der Kunst zu gefallen; ohne den Unwissenden zu mißfallen; wenn man einen guten Namen erlangen, oder solchen behalten will, und sich bemüht, die Angriffe des Neides zu überwinden, und mit Ruhm der Nachwelt zuzueilen; so kostet es großen Fleiß, und viele durchgewachte Nächte, seine Werke auszuarbeiten. Man ist auch selten mit sich selbst zufrieden, wenn es gleich andre bereits schon sind. Dieses ist es, was dem Zeuxes Anlaß zu sagen gab: Ich arbeite viel an dem, was ich male, denn ich male für die Nachkommen.

Jene, welche sich einbilden, sie haben nichts mehr zu lernen, sind gemeiniglich die Ungeschicktesten; denn je geschickter ein Mensch ist, destomehr kennt er den weiten Umfang seiner Kunst, folglich die Beschwerlichkeit, darinn fortzukommen, und dieses Schwere hält die nichtswürdige Hurtigkeit der Hand zurück.

Indes-

Indessen hat man doch Maler gesehn, bey denen dieses Talent der Geschwindigkeit, und jenes, gute Leute zu verblenden, ihre ganze Kunst ausmachte. Sie wußten solche hinter das Licht zu führen, welche auf fremdes Trauen und Glauben, und durch Vorurtheil solche Werke erhoben, die ihnen im Grunde des Herzens niemals würden gefallen haben, wenn sie nach dem Lichte der Natur, das den gemeinen Verstand erweckt, geurtheilt hätten.

Man sieht andre, welche geschwinde verfertigte Werke bewundern, und sie einen herzhaften Schwung nennen, der nichts anders ist, als in Wahrheit frech hingeworfene, jedoch trocken angebrachte Pinselstriche, welche niemals ihre Wirkung thun, und Schreibmeistern, nicht aber Malern anstehn, deren Ziel die Nachahmung der Natur ist, und endlich die Kunst, das Auge zu täuschen.

Die Maler, welche dergleichen frechen Zügen nachstreben, und darinne die Kunst ihrer Arbeit bestehen lassen, sind wie jene verwegene Stutzer, die sich zeigen, überall durchdringen, und für nichts eine Achtung haben. Sie sind in der Malerkunst, wie jene überlästigen Plauderer, welche durch Großsprechen nichts sagen, und im Zanke sehr oft die Stärke ihrer Kehle der Vernunft entgegen setzen.

Auf solche Weise verursacht ein reissendes Wasser Erstaunen, und überraschet so gar durch das,

das, was es Erschreckliches mit sich führt; jedoch es dauret nicht lange. Ein Fluß macht weniger Geräusche; er rinnt jederzeit sanft dahin, und bringt den Zuschauern lauter neues Vergnügen.

Eine Sache, welche gut vorgetragen werden soll, muß genau überdacht seyn. Daher sagt der Poet: Lerne denken, ehe du schreibest; also kann man auch billig sagen: Lerne denken, ehe du malest. Wenn man richtig denkt, so kommen die Wörter von sich selbst an ihre rechte Stelle, und dann, je mehr man sich im Reden erhitzt, desto mehr wird man sagen, daß es vom Witze oder von der Empfindung herkomme, und von etwas Natürlichen, so an den Worten zu kleben scheinet. Eben diese Beschaffenheit hat es mit der Malerey, welche eigentlich die Sprache des Malers ist; der Pinsel lauft und setzt die Farben lebhaft hin, wie der Maler denkt, und seine Vorbildung in seinem Verstande mehr oder weniger nett und richtig ist.

Man muß also mit richtigem Vorausdenken sein Werk anfangen; und mit noch lebhafterm Hinzu- und Nachdenken dasselbe vollenden. Der Verstand muß anfangen, die Urtheilskraft fortfahren, und der Witz noch das Feuer darein bringen, welches dem Werk ein Ende machen soll; der Witz, wie man zu sagen pflegt, muß die letzte Hand anlegen. Allein dieser Punkt der Vollkommenheit, welcher in allen Sachen so schwer zu finden ist, wird auf allzu viel abgekürzten Wegen nicht leicht angetroffen.

Wir

Wir haben gesehen, sagt Petronius, wie die Malerkunst nach und nach abgenommen hat, seitdem die Aegyptier frech genug gewesen sind, dieselbe durch eine kürzere und leichtere Art, als des Zeuxes und Apelles, zu lehren. Es ist also eine niederträchtige Eitelkeit, sich zu rühmen, daß man geschwinder laufen könne, als ein andrer. Die Zeit trägt zur Sache nichts bey, sagt der Comicus; also dachte auch Annibal Caracci.

Sisto Badalochi malte einstens mit dem Dominichino um die Wette, und rühmte sich, daß sein Bild schon fertig gewesen sey, als Dominichino an seinem noch etliche Monate zugebracht habe. Hierauf sagte Annibal Caracci: Rede nicht! Dominichino ist geschwinder fertig geworden, als du; denn er hat es gut gemacht! Um gut zu arbeiten, ist es nicht genug, geschwinde zu seyn: aber geschwinde zu seyn, ist es genug, gut zu arbeiten, sagt Quintilian. Hierdurch aber will ich nicht zu verstehen geben, daß eine glückliche Leichtigkeit in der Ausführung eines Werkes zu verdammen sey, sondern ich sage nur, man soll keine Arbeit allzu geschwinde vollenden. Eile mit Weile, sagt Horaz.

Ich bewundre diesemnach diejenige Fertigkeit, welche die Regeln zum Grunde legt, so sehr, als ich jene verwerfe, die von einer übel angenommenen und eingewurzelten Gewohnheit herrühret, und fast jederzeit die Regeln übergeht, ja gar zernichtet. Ich weis es, wir müssen behutsam seyn, wenn wir einer Klippe ausweichen wollen,

len, daß wir nicht an einer andern scheitern. Denn, gleichwie manche Arbeiten allzu lebhaft sind, und eine unregelmäßige Geschwindigkeit haben, so sind andre zuweilen gar zu langsam und in grosser Angst, sie martern sich allzu schwermüthig, und können nichts zu Stande bringen. Muß man also jene, so zu sagen, im Zaum halten, so ist bey diesen der Sporn vonnöthen, um sie anzutreiben. Die große Vollkommenheit hält zwischen diesen beyden sich einander widerstreitenden Fehlern das Mittel. Wenn man also die übereilende Leichtigkeit, welche alles vernachläßiget, zurück halten muß, so muß man auch eine allzu genaue Langsamkeit aufmuntern, durch welche alles, was man nur macht, traurig, matt, kaltsinnig und kraftlos wird. Die meisten unter den Malern, sagt Apelles, wissen sich davon keinen richtigen Begriff zu machen, was genug heisset.

Wenn man nun wohl vorausgedacht hat, und weis, was man machen will; so wird es niemals ein unnützliches Werk, und man nimmt darinn die Kunst so wohl, als die Wissenschaft in Obacht, weil mit der Lebhaftigkeit eines feurigen und arbeitsamen Genie jede Sache an ihre rechte Stelle gebracht wird. Ein solches Genie weis durch den Glanz seines Pinsels die Mühe und Arbeit desselben selbst zu verbergen.

Für sanfte Leidenschaften und angenehme Gegenstände ist kein so reizvoller und anständiger Geschmack, als des Correggio: Von seinem zarten

und

und lieblichen Pinsel scheint eine frische und reine Quelle zu fließen. Er scheint auch durch die Hand der Gratien geführt zu seyn. Er ist unmittelbar demjenigen entgegen gesetzt, was ich schon oben in den verwegenen und gedehnten Zügen verdammt habe. Man sieht beym Correggio nichts von dieser Art. Alles ist bey ihm gelinde und fließend, auch in seinen größesten Werken, ohne dem Charakter des Umrisses nachtheilig zu seyn; denn es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, daß die strenge Genauigkeit des Umrisses oder der Zeichnung in der Härte der Linien bestehe, dergleichen man oft in verschiedenen Gemälden auf Kalk oder in fresco wahrnimmt. Sie besteht auch nicht in der gekünstelten Art, die Umrisse scharf abzuschneiden, um sich für einen genauen und großen Meister in der Zeichnungskunst auszugeben. Ein solcher kömmt mir vor, wie ein Gelehrter, welcher mit seiner Wissenschaft zu pralen suchet, oder wie ein Hochmüthiger, der Reichthümer besitzt, und seine Schätze auskramet. Wenn die tiefe Einsicht der Kunst nicht mit einer gefälligen Art verbunden ist, so wird sie frostig, trocken, abgeschmackt und verdrüßlich; der Reichthum, der Liebling des Glücks, verursachet oftmals Ekel und Abscheu, wenn die Besitzer desselben ihn nicht anders gebrauchen, als durch einen mit ihrem Glück pralenden Stolz, um gleichsam uns unser Unvermögen vorzuwerfen.

Ob man schon jederzeit zärtlich malen und so malen muß, daß sich das Licht mit Lieblichkeit

unter dem darauf folgenden Schatten verliert; so müssen doch die lebhaften Leidenschaften jederzeit mit aller glänzenden Ringfertigkeit, so die Stärke und Leichtigkeit des Pinsels zuwege bringen kann, ausgedruckt werden; und da diese Leichtigkeit von der Einbildung, welche von ihrem Gegenstand eingenommen ist, herkömmt; so wird sie dem Werk ein solches Feuer mittheilen, daß alles voller Leben seyn wird. Wenn die Gedanken von ihrem Bilde lebhaft eingenommen sind, so kann die Hand nicht eilfertig genug seyn; man muß sich das reizende Feuer gleich zu Nutzen machen, welches ermuntert. Denn der Gegenstand, welcher lebhaft, beseelet und in Bewegung seyn soll, wenn man allzu langweilig daran malt, bringt diejenigen zum gähnen, welche ihn ansehn, und kostet ihren Augen so viel Mühe, als der Maler dazu angewendet hat.

Man sollte die Art zu malen nach den Charakteren, die man vorstellen will, zu verändern trachten. Gelinde, glänzende und reinliche Sachen muß man nicht so malen, wie etwas grobes, rauhes und höckerichtes. Eine gewisse Art vom Trotze des Pinsels schickt sich bey Gelegenheit sehr gut. Die Sachen müssen zuweilen erscheinen, als wenn sie nur von ungefähr wären angebracht worden.

Man kann sich hier an das erinnern, was dem Apelles wiederfuhr. Er malte ein in der Schlacht abgemattetes Pferd, und blieb am Gebisse

bisse so zweifelhaft, daß er vor Verdruß den Schwamm ergriff, und ihn darauf warf; der Schwamm war aber mit vielen Farben angefüllt, welche, einem blutigen Schaum ähnlich, dasjenige plötzlich ausdrückten, was Apelles so tiefsinnig gewünscht hatte. Daher sagt auch Dio Chrysostomus: Die Kunst und das Glück haben einander lieb. Dieser ungefähre Zufall bewirkte, was die Kunst nicht vermochte.

Man muß auch oftmals einen Ort vernachläßigen, um einen andern mehr empor zu heben. Allein in dieser Art von Ungestüm und Nachläßigkeit, welche von der Kunst herrührt, muß man die harten und abgeschnittenen Züge vermeiden; denn man kann niemals körnigt genug malen.

Rimbrands Gemälde scheinen sehr künstlich, so gar auch ungestüm gemalt zu seyn; dennoch zeigen sie ein großes Nachsinnen, und sind mit so viel Lieblichkeit und Rundung ausgeführt, als des Correggio seine, in welchen man keinen Pinselstrich wahrnimmt.

Giorgione ist in der Haltung oder erhabenen Rundung wunderbar, und gleichet im Zusammenfluß der Farben dem Correggio sehr viel. Die schönen Gemälde, welche Raphael selbst gemacht hat, sind im Grunde eben dasselbige, man mag auch davon sagen, was man will. Annibal sagt: Titian male zum Entzücken; Raphael zum Erstaunen.

Der Pinsel des van Dyck hat eine sonderbare Schönheit. Jener, des Guido nämlich, ist von einer angenehmen Anwendung der Farben, und von einer künstlichen Ringfertigkeit, welche in seinem ganzen Umrisse alles nach seinem Charakter ausdrückt.

Es ist also allezeit bloß der Verstand, welcher die Hand führet. Da die Manier zu malen die Farben allemal witzig anlegt, welche die Eigenschaft der Zeichnung und des Colorits ausdrückt, so scheint mir dieses vortrefflich zu seyn. Man mag also die Sachen aus einander suchen, die Reinlichkeit der Farben erhalten, und seinem Gemälde einen Geist einflößen wie man will, so muß man doch in dieser Manier zu malen allezeit das rechte Mittel treffen.

Hier kann man bemerken, was Vasari von drey Gemälden sagt, welche Titian für den König Philippus gemacht hat. Titian, sagt er, malte eine Calisto und Diana, welche in einem Brunnen mit andern Nymphen badet, und den Aktäon in einen Hirsch verwandelt. Er malte auch eine Europa, welche auf einem Stier über Meer setzt. Diese Gemälde werden in Spanien als Schätze verwahrt und bewundert, weil Titian seinen Figuren so lebhafte Farben gegeben, daß man sie fast für lebendig und natürlich ansieht. Es ist wahr, setzt Vasari hinzu: daß seine Manier zu malen in seinen letzten Werken von jenen, die er in seiner Jugend verfertigte, ganz unterschieden

schieden sind; denn die ersten verrathen einen großen Fleiß, und eine unglaubliche Zärtlichkeit. Man mag sie entweder in der Nähe oder in der Ferne betrachten, so sind sie dem Auge allezeit angenehm. Die letztern aber zeigen harte, sich gleichsam stoßende Pinselstriche und weniger Tinte oder gemischte Farben, also, daß sie weder in der Nähe noch in der Ferne kein solches Vergnügen, wie jene, verschaffen. Diese letzte Manier, welche von ihrem hohen Alter herrührt, ist schuld, daß viele Maler, weil sie ihm nachzuahmen, und dadurch mit einer großen Praktik zu pralen suchten, Werke von schlechtem Werth ans Licht gebracht haben, und dieses aus keiner andern Ursache, als weil sie sich in der Meynung betrogen, seine letztern Stücke wären ohne Fleiß und Mühe hingemalt worden. Sie haben es also gewaltig versehen; denn wenn man sie wohl betrachtet, so nimmt man wahr, daß sie Titianen viel Mühe gekostet haben.

Die vollkommene Ausführung besteht also darinn, daß man durch eine gelehrte und angenehme Kenntniß alles das herausbringe, was in der Natur verborgen ist; denn eine Schilderey angenehmer machen wollen, oder sie mit Zwang und Kaltsinnigkeit gleichsam durchlecken, dies heisset nicht ausführen und vollenden. Dergleichen Stücke, die der gemeine Mann ausgearbeitet nennt, sind eigentlich nichts anders, als Entwürfe, wenn man darinn nicht das Erhabene, die

Rundung, die Wirkung und den Geist antrifft. Wenn man die letzte Hand anlegen will, so muß man das Bild, so zu sagen, gleichsam verderben, nämlich durch ringfertige und witzige Pinselstriche die abgeschmackte Nettigkeit und die kaltsinnige Gleichförmigkeit wegbringen. Dieses macht den Unterschied zwischen einem langsamen und schläfrigen Genie, das oft etwas knechtisch nacharbeitet, was es nicht versteht, und zwischen einem sonderbaren Genie, welches durch einen glücklichen Gemüthstrieb das ihn aufmunternde Feuer über alles ausstreut, was er malt. In der That, man muß durch eine Art von einem göttlichen Feuer dem Leibe, den man durch die Zeichnungskunst und durch das Colorit regelmäßig erschaffen hat, einen Geist einblasen. Man muß, wie ein andrer Prometheus, mit Beyhülfe der Minerva, wie er selbst im Trauerspiel Thyrstos sagt, dem Leibe ein himmlisches Feuer einhauchen: Die Menschen, spricht er dort, waren wie andre Thiere, ohne Kenntniß und Vernunft erschaffen; ich habe sie durch das himmlische Feuer, so ich ihrer Seele eingeblasen, von der thierischen Sinnlosigkeit befreyet.

Also machen wir den Schluß, daß der Pinsel munter und beseelt, und nicht ungestüm oder trotzig; ausgeführt, nicht trocken; herzhaft, nicht hart; markicht und gelinde, nicht geleckt seyn müsse. Ueberhaupt muß man bekennen, daß in der Malerey alles Verstand und Witz seyn, diesem

sem aber die Hand schlechterdings gehorsamen müsse.

Man werfe mir nicht vor, daß ich hier nur bekannte, und großen Künstlern schon gewöhnliche Lehrsätze anführe. Die Gelehrten verschmähen es nicht, dasjenige mit anzuhören, wie sie bereits schon wissen, und selbst ausüben. Uebrigens verlange ich nur jungen Leuten dasjenige beyzubringen, was man bey großen Meistern in Italien wahrnimmt; ihnen auch zu zeigen, daß Sachen, welche die Ausübung betreffen, zuweilen sich auch durch das Achtunggeben lernen lassen, und viele andre so gar durch bloßes Redenhören einem Anfänger nützlich werden.

Diejenigen endlich, welche sich einbilden, daß sie schon alles wissen, und dergleichen Schriften für unnütz halten, verhindern nicht, daß andre, welche bereits erleuchtet und von dem Reiz der Malerey eingenommen sind, in denselben nicht etwas neues antreffen, welches ihren Beyfall erlangen kann. Vielleicht begreifen dergleichen Leute nicht genug, daß die Malerkunst einen weitern Umfang habe, als daß man sich dabey nicht eine lange Zeit aufhalten, und stets einen neuen Stoff davon zu schreiben, finden könne.

Jene, welche dieser Kunst geneigt sind, gleichen den Verliebten, denen man von ihrem Gegenstande niemals genug vorreden kann. Wenn es einige giebt, welche nicht durch Grundsätze, sondern nur durch ihren eigenen Trieb und Genie

dasjenige zu verstehn gedenken, was sie niemals gelernt haben; solche müssen sich bey diesen Schriften nicht aufhalten, welches ich ihnen wohlmeynend rathen will; denn sie möchten von ihrer Liebeskrankheit gesund werden, welche ihr ganzes Glück ausmacht.

Ein Zufall, welcher dem Thrasyllus Aexoneus zu Athen betraf, ist hier vielleicht keine unzeitige Erinnerung. Sein Verstand gerieth in einen solchen Wahnwitz, daß er am Seehafen sich aufhielt, alle Schiffe und Schätze für die Seinigen aufschrieb, und mit diesem eingebildeten Reichthum voll Freude und Zufriedenheit lebte. Seine Verwandten ließen ihn von dieser Krankheit glücklich heilen. Allein er schrie aus vollem Halse: Ach! versetzet mich wieder in meinen vorigen angenehmen Zustand! so lebe ich wiederum glücklich und vergnügt.

Zehntes Kapitel.

Von der Richtigkeit des Umrisses, und von dem Verhältniß des menschlichen Körpers.

Die Umrisse, oder der Contorno, sind nichts als Linien oder Striche und Züge. Diese bestehen nur in dreyerley Gattungen: in geraden, krummen und vermischten. Viele zusammenhangende Linien machen eine Oberfläche; diese begreift oder umfängt die Länge und Breite eines jeden Körpers, er mag auch beschaffen seyn wie er will.

Die Flächen sind auch dreyerley: Eben oder flach, rund und hohl. Die Fläche oder Ebene ist, wenn man ein Linial darauf legt, und dieses alle Theile und Puncte der Fläche berührt; zum Beyspiel: ein geschliffenes Spiegelglas, oder ein stillstehendes Wasser. Die runde Fläche ist, wie das äußerliche einer Kugel; die hohle aber wie das innwendige derselben. Die zusammenhangenden oder vermischten Flächen bestehn in geraden, kugelförmigen und hohlen Flächen.

Was diese Flächen einschließen, stellet Sachen vor, die in der Meßkunst Figuren heißen, und eben dies, was diese Linien ausmachen, ist das, was einige Künstler die Schlangenlinie,

die Maler insgemein aber einen Umriß nennen, wovon die Zusammensetzung unzählige Male kann vervielfältiget werden, welche sodann die ganze Verbreitung eines gezeichneten Entwurfes nicht nur für die Malerey, sondern auch für die Bildhauerkunst, und für die Architectur enthält, deren Abrisse sonst nirgends erlernt werden können. Weil aber die Verzierung, und die geschnittene, ausgestochene und gegrabene Arbeit der Baukunst hauptsächlich in der Geometrie gegründet ist, und solcher Arbeit nur dreyerley Gattungen sind, nämlich das Viereckigte, Runde, und die von beyden Vermischte; so ist die Verbindung der Bauzeichnungen nicht so manichfaltig, als die Umrisse der Malerey und der Sculptur, und zwar um so weniger, als man in diesen beyden, so viel es nur möglich ist, ganze Figuren von der Geometrie, insonderheit aber Winkel, Runden und parallele Linien in Gemälden, oder in der Vorstellung lebendiger Figuren vermeiden muß; denn, wie schon anderwärts gemeldet worden, so ist die Zierlichkeit ihrer Form ungewiß, wellen- und flammenmäßig, welche ihnen einen Geist einflösset, der sie lebhaft zu machen scheinet. Indessen besteht die Vollkommenheit architectonischer Zeichnungen so wohl als der Maler Umrisse in einer anständigen, edlen, angenehmen, ringfertigen und witzigen Auszierung, die nur von der Vortrefflichkeit des Geschmackes eines bauverständigen Meisters kann bestimmt werden, und wovon es fast unmöglich ist, überhaupt gewisse Grundre-

geln

geln zu geben, ob man sie schon aus der Richtigkeit und Schönheit der Verhältnisse ziehen kann.

Das Verhältniß ist eine richtige Zusammenstimmung der Theile unter einander, und des Ganzen zugleich; es ist die Uebereinstimmung des Maaßes, welches sich zwischen den Gliedern und dem übrigen Körper befindet. Es ist das, was in allen Künsten, wie in der Natur selbst, jene reizende Verbindung hervorbringt, wodurch die Augen, Ohren, der Verstand und das Herz erquickt werden. Ich kann so gar ohne Ausschweifung sagen, daß, gleichwie in der Musik das Verhältniß durch die Zusammenstimmungen und Anordnung verschiedener Töne jene himmlische Harmonie hervorbringt, welche die Ohren bezaubert; also auch das Verhältniß der menschlichen Gesellschaft durch richtige Triebe die Höflichkeiten, bürgerlichen Obliegenheiten und Pflichten in Ordnung bringet, und uns das rechte Maaß dessen vorleget, was wir andern in Ansehung unsrer selbst schuldig sind. Dadurch wird es nicht nur der Ursprung oder die Urquelle des Friedens und unsrer freundschaftlichen Verbindungen, sondern es giebt auch Maaß und Regeln der Vorsichtigkeit, Klugheit und der natürlichen Billigkeit.

Weil nun das Verhältniß das Haupttriebwerk der Natur ist, und alle Harmonie verschafft; so muß es auch der vornehmste Gegenstand des Malers seyn, welcher die Natur nachahmt. Denn es ist nicht nur die Grundveste der Malerkunst, so

weit

weit diese die Vollkommenheit der Form der Körper, und alles, was von der Zeichnung abhängt, betrifft; sondern das Verhältniß oder die Proportion ist auch allen übrigen Theilen der Malerey nothwendig, und allerdings wesentlich, mithin unentbehrlich, nämlich der Composition, der Anständigkeit, den Sitten, den Charakteren, den Leidenschaften, dem Licht und Schatten, und dem Colorit.

Durch das Verhältniß wird auch die Idee des Malers meistens viel edler; denn, da er die Gegenstände der Natur vorstellet, welche an sich selbst zwar vollkommen, zuweilen aber auch durch einen Zufall unvollkommen ist; so schwinget er sich gewisser maaßen oft über dieselbe, wenn er die darinn vorkommenden Fehler etwan verbessert, und denen darinn befindlichen Schönheiten andre neue beygefüget. Daraus entsteht die edle rührende Regelmäßigkeit, welche, da sie Ehrerbietung und Bewunderung an sich zieht, in unsern Herzen einen so tiefen Eindruck macht, daß sie uns überraschet, rühret, einnimmt und so sehr trifft, daß wir uns davor nicht erwehren können. Ihre Macht und Stärke vermehret sich sehr durch die Untersuchung ihrer Kräfte, durch die Vernunft und durch die Zeit.

Man muß sich nicht verwundern, wenn das gelehrte Griechenland und andre der Welt gebietende Nationen vorzeiten die Malerey und die Bildhauerkunst auf die höchsten Ehrenstufen erhoben

hoben haben. Denn von diesen zwo schönen Künsten, welche die Urquelle der Proportionen, folglich auch der Zeichnung sind, müssen alle andre Künste, welche mit der Zeichnung einige Verwandschaft haben, ihre vornehmsten Schönheiten erlangen.

Wie viel berühmte Leute haben nicht alle ihre Kenntnisse und alle Wissenschaften der Malerschule mehr als andre zu verdanken? Hat es nicht Architecten gegeben, welche ihre Wissenschaft auf das höchste getrieben, und allezeit bekennt haben, daß ihre ganze Kenntniß der Architectur eine Frucht der Maler- und Bildhauerkunst sey. Ich habe es schon erwähnt, daß sehr viele der vortrefflichsten Architecten nur Maler, Bildhauer, oder beydes zugleich gewesen sind, und bloß, mit diesen Künsten versehen, die prächtigsten Gebäude aufgeführt haben. Ich übergehe andre mit Stillschweigen, welche durch diese Schule hernach alle schönen Künste und Wissenschaften wiederum zur Blüte und in den höchsten Flor gebracht haben.

In der That weis ja jedermann, daß die Architectur ihre genauesten Maaßregeln und die edle Harmonie, welche ihren prächtigen Gebäuden und Denkmaalen die vorzüglichsten Schönheiten verschafft, aus dem Bau des menschlichen Körpers hergenommen, und allein darauf gegründet hat, welcher der Hauptgegenstand und das edelste Augenmerk der Malerey und der Bildhauerkunst ist.

Nach den Verhältnissen oder Proportionen dieses menschlichen Leibes hat die Architectur ihre Säulenordnungen bestimmt. Um also die männliche Stärke und Kraft wohlgestalteter Menschen nachzuahmen, deren ganze Höhe gemeiniglich ihren wohlgeformten sechs Füßen gleich ist, haben die Alten eine Bauordnung erfunden, zufolge welcher die Höhe der Colonnen oder Säulen mit ihren Theilen der einfachsten und ansehnlichsten Verzierungen sechs mal so hoch, als dick seyn müssen. Sie nannten diese erste Ordnung toskanisch, weil ein aus der asiatischen Landschaft Lydien ausgezogenes Volk in Toskana am Flusse Arno sich niedergelassen und den Gebrauch solcher Säulen angefangen hat.

Die Proportion oder das Verhältniß der schönsten Leiber von jungen Leuten, welche gemeiniglich mehr als sechs Füße der Höhe nach haben, machte bey den alten Griechen eine zweyte Ordnung von Säulen, welche sammt ihren gezierten Theilen mehr als gedachte erste Ordnung hat, auch sechsmal so hoch als dick war, weil junge Leute am Bau ihres Leibes etwas zierlichers und angenehmers haben, als ältere und stärkere Männer; diese nannte man die dorische Ordnung, denn die Dorier hatten vor Zeiten zu Argos im Peloponnes, itzo Morea, zu Ehren der Juno einen Tempel nach gedachter Proportion erbauet.

Das

Das Verhältniß eines weiblichen Körpers nachzuahmen, dessen Höhe acht ihrer Füße fast gleich ist, erdachten sie eine dritte Säulenordnung, und gaben ihrer Höhe ein achtfaches Maaß ihrer Dicke, nebst zärtlichern Verzierungen. Diese Ordnung wurde die ionische genennt, weil die Griechen, welche unter der Anführung Jons von Athen nach Asien übergesetzt, und zu Ephesus einen Tempel nach dieser Ordnung erbaut hatten. Lucian schreibt von der syrischen Göttinn, daß ihr Tempel von ionischer Structur gewesen sey. Jon war ein Statuarius oder Bildhauer. Er lebte zu den Zeiten Alexanders des Großen, 324 Jahre vor Christi Geburt.

Sie machten ferner eine vierte Ordnung, welcher sie ein neunfaches Maaß ihrer Dicke, und viel zärtlichere Verzierungen nach der Art und Gestalt eines Mägdchens gaben, die viel feiner und zärtlicher ist, als der Weiber. Weil aber dieses zu Corinth geschah, so wurde diese Ordnung die korinthische genant.

Italien erfand endlich die fünfte Ordnung, und nannte sie Ordinem compositum, oder die zusammengesetzte Ordnung, welche zehnmal höher als Dick ist, und wie die andern verziert werden kann.

Ein Werk ist ein Ganzes, das aus seinen Theilen zusammengesetzt ist. Eben dieses finden wir in der Malerey, in der Dichtkunst, in der Wohlredenheit und Musik. Die Leiber oder Körper

haben

haben verschiedene Glieder, und zwischen diesen muß eine gemeinschaftliche Verbindung und gleichförmige Ordnung, Symmetrie oder Ebenmaaß herrschen; denn wenn man diese mit dem Verhältniß vereiniget, so bringt sie die Ordnung, Eintheilung, das prächtige Ansehn, ja selbst die Majestät hervor.

Wenn man auf einen kleinen Leib einen Riesenkopf setzt; einen kleinen Arm mit einem allzugroßen, einen starken Fuß mit einem schwachen Schenkel zusammenfügt; wenn man in einem Gesicht ein kleines und großes Auge, eines höher und das andre niedriger anbringt; (dergleichen Beyspiele es doch genug giebt) wenn man Glieder eines Jünglings mit denen von einem alten Greiße, magere Theile mit fetten, den Kopf eines Mägdchens mit Armen eines starken Kerls vereiniget; wenn man den Herkules, wie einen Apollo; den Adonis wie einen Crotoniaten, den Ganimedes wie einen Hannibal vorstellt; und kurz, wenn man in diese Ungleichheiten, in diese Fehler, in diese Mißverhältnisse, in solche Ungereimtheiten verfällt; so kann man nichts als ungeheure, häßliche und abscheuliche Mißgeburten, und vielleicht auch diese noch mit großer Mühe zu Stande bringen. Man muß diese Mißhandlungen nicht nur in den Formen, sondern auch in den Farben vermeiden, und nicht auf einen von der Sonne verbrannten Leib einen weißen Kopf setzen:

Auf gleiche Weise kann man einer jeden Ordnung der Baukunst nichts anders zueignen, als die Verzierungen, welche ihrem Verhältnisse gemäß sind.

Auch die Kleidungen wollen nach dem Charakter und Alter eingerichtet seyn. Wenn man z. B. einen Held oder Greis in Seide, ein junges Mägdchen in schweres Tuch kleiden wollte, was würde wohl so gar der Pöbel davon urtheilen? würde er nicht alles für eine dumme Maske ansehn?

Man muß also allezeit auf seiner Hut seyn, und in keine dergleichen Thorheiten verfallen, welche man oft nur gering und eine Nachläßigkeit nennt; denn was man bisweilen für nichts hält, das zieht oft sehr große und schädliche Folgen nach sich.

Mit den Fehlern in den Verhältnissen oder Proportionen verhält sichs eben so, wie mit den Rechnungen und den Sitten selbst. Ein kleines Versehen zieht oft andre Fehltritte nach sich, die man nimmermehr verbessern kann.

Man hüte sich also in den Fehler zu verfallen, welchen Horaz bey einem Bildhauer wahrgenommen hat; dieser Künstler wußte die Nägel an seinen Statüen überaus gut auszuarbeiten, auch die Natur, und so gar die Flüchtigkeit der Haare nachzuahmen. Seine Statüen überhaupt aber waren schlecht; weil er kein Ganzes zuwege bringen konnte, dessen Theile wohl zusammengetroffen hätten.

Eilftes Kapitel.

Von der Zusammenfügung vieler verschiedener Theile in ein zierliches Ganzes.

Die Kunst, aus verschiedenen Theilen ein zierliches Ganzes zu machen, giebt zu vielen Anmerkungen und Betrachtungen Anlaß, welche alle Theile der Malerey betreffen. Wenn in einem Gemälde eine jede Sache für sich insonderheit die Augen und das Herz ergötzt, wenn gleich das Ganze glücklich zusammengefügt ist, eine Sache aber an einem Orte steht, wo sie nicht hingehört, so wird die Anlage der Theile, so schön sie auch immer seyn mag, doch zuweilen abgeschmackt. Wenn nämlich Schatten und Licht unrecht angebracht ist; wenn eine falsche Uebereinstimmung die Augen beleidiget; wenn aller Orten ein Misverhältniß, eine Falschheit der Charaktere und der Leidenschaften herrschet, an welche die Vernunft sich stößet, das ganze Werk aber selbst gewisser Massen steif wird; welcher Kenner sollte wohl daran ein Vergnügen finden? Zwischen den Sachen und ihrem Ausdrucke; zwischen den Auszierungen und Leidenschaften; zwischen den Geberden und Stellungen des Geschlechtes, des Alters und der verschiedenen Charaktere muß ein richtiges Verhältniß beobachtet werden. Man muß die Klugheit

eines

eines Alten nicht in einem jungen, lebhaften und ungestümen Menschen vorstellen. Die natürliche Einfalt eines Kindes schickt sich nicht auf ein männliches Alter; und die Munterkeit einer scherzenden Jugend würde einem klugen und sittsamen Manne nicht anstehen. Müssen nun die Charaktere von mancherley Art seyn; so kann das Verhältniß in allen Leibern auch nicht einerley werden. Hierinn hat Raphael sich von andern Künstlern unendlich unterschieden. Er konnte nicht nur in unterschiedlichen Charakteren sich ändern, sondern er vermied auch die Einförmigkeit in derselben; Er war ein genauer und kluger Nachahmer der Natur; und diese war stets sein Hauptaugenmerk.

Durch verschiedene Proportionen muß die Schönheit selbst auch mannichfaltig werden: man kann durch verschiedene Reizungen gerührt werden, und dieselben empfinden: es giebt Schönheiten, von denen man die Ursache beybringen kann; es giebt andre, welche nur willkührlich sind; ob sie schon denenjenigen, welchen sie durch gewisse angenehme Züge, die ihnen bekannt sind, wohlgefallen, so vorkommen, als ob sie allerdings so, und nicht anders seyn müßten.

Zuweilen verschafft eine besondre Schönheit eines einzigen Theils dem ganzen Werk einen Beyfall. Ein gewisses Etwas, das gefällt, macht oftmals, daß man gewisse Unregelmäßigkeiten in der Proportion für Vollkommenheit ansieht. Die-

ses nimmt man in der Gesichtsbildung der jüdischen Tänzerinn wahr, welche Guido Reni, als sie den Kopf des heiligen Johannes in einer Schüssel hält, vorgestellt hat. Sie gefällt Jedermann, ob schon alle Stücke im Gesichte wider die gewöhnlichen Verhältnisse hingezeichnet sind, damit sie eine ausserordentliche Gestalt, jedoch eine wahre hebräische Schönheit vorstelle. Jacob Frey hat sie mit Vergnügen in Kupfer gestochen, und sie mir oft gezeigt, gelobt und mit Erstaunen zu erkennen gegeben.

Man muß in den Regeln der Schönheiten alles beobachten, was einem jeden Alter anständig ist; denn gleichwie eine jede verschiedene Jahrszeit ihre besondern Schönheiten hat; also hat solche auch ein jedes Menschenalter. Auf diese Kenntniß so großer Mannichfaltigkeit in der Natur muß der Maler seinen guten Geschmack gründen, welcher ihm in seinen Arbeiten einen Vorzug verschaffen soll.

Es ist nicht genug, sich an die gemeinen Regeln zu binden, die man jedoch wissen, und zu Verhütung des Tadels in Acht nehmen muß; sondern man sollte durch die Vortrefflichkeit des Witzes und des Verstandes sich nur Regeln machen, um zur Vollkommenheit der Kunst zu gelangen, welche Beyfall und Lob erwerben. Da ich keine Fehler begangen habe, sagt Horaz, muß man mich deswegen loben? In der That, wie viele Maler, welche die Anatomie verstehn, und alle

Glied-

Gliedmaaßen des Leibes auswendig wissen, zeichnen dennoch mit einer trockenen, schlechten, kaltsinnigen, armen und abgeschmackten Art, ohne Fehler zu begehen, die in die Augen fallen? Fast dergleichen wiederfuhr dem berühmten Bildhauer Cornachini, welcher Karl den Großen zu Pferde in der St. Peterskirche zu Rom gebildet hat. Er studierte die Zergliederung des Pferdes so eifrig, daß endlich der Pferdekopf allzu mager ausfiel.

Ich will wegen einer hier vielleicht unnützen Weitläuftigkeit von der Zergliederungskunst nichts anführen, sondern mich nur mit dem beschäfftigen, daß ich sage: um daß Maaß aller Glieder der Thiere zu kennen sey die Osseologie oder die Beschreibung der Gebeine das sicherste Mittel; denn die Gebeine sind die Hauptheile, welche den Bau des Leibes, so zu sagen, aller Orten unterstützen, aufrecht halten und in Ansehung desselben dasjenige sind, was das Zimmer- oder Bauholz in einem Hause ist. Jedoch die Gebeine sind mit Fleisch, Haut und Muskeln bekleidet, welche ihren verschiedenen Theilen die gehörige und eigene Dicke geben; wenn man also sich bemühet, ihre Lagen, ihre Verbindung, und ihre besondern Verrichtungen zu verstehen; so wird man auch kennen, welche quellen, schwellen oder sich blähen, welche nachgeben, oder nachlassen, welche in gewissen Bewegungen etwas verrichten, und welche ganz unbeweglich sind; denn ihre verschie-

denen Formen richten sich nach ihren verschiedenen Verrichtungen. Durch diese an sich nothwendige Beobachtung, um die Ausmessung und das Verhältniß des menschlichen Leibes genau zu verstehn, kann man sich zur großen Kunst der Zeichnung einen vesten und zureichenden Grund legen. Allein man muß sich in Acht nehmen, daß dieses genaue Nachforschen der Anatomie nicht verleite, die Muskeln auf eine allzu scharfe und trockene Manier anzubringen, wie ich oben erwähnt habe. Denn die größten Meister sind oft in diese Ausschweifung verfallen. Michelagnolo ist in der Bildhauer- und Baukunst bisweilen den Griechen ähnlich, und hat in seinen Gemälden sich sehr angelegen seyn lassen, alle Muskeln deutlich zu machen. Es scheint aber zuweilen, als hätte er gleichsam vergessen, daß eine Haut darüber gezogen sey, daß diese Muskeln nach ihren Verrichtungen und nach dem Geschlecht oder Alter mehr oder weniger zu bemerken sind.

In der Bildhauerkunst hat er sich in diesem Fall nicht vergangen; seine Denkmaale von dieser Kunst sind auch die vornehmsten seines grossen Ruhmes.

Die Malerey richtet sich nicht nach den Verhältnissen, welche die Geometrie oder Meßkunst anderwärts in Künsten bestimmt, die vermittelst der Materie, so man vermehrt oder vermindert, wirkliche Körper, wie sie von Natur sind, darstellen. Da die Malerkunst durch eine betrüge-

rische

rische Erscheinung sehen läßt, was nicht ist; so bezaubert und verführt sie zugleich die Augen und den Verstand. Zu dieser Absicht hat sie nicht nur gewisse Regeln der Perspectivkunst vonnöthen, wodurch sie unterschieden wird, und ohne welche sie nichts Gutes hervorbringen kann, sondern sie muß dieser Wissenschaft auch die Kunstgriffe beyfügen, die Lichter und die Schatten regelmäßig anzubringen, und künstlich auszutheilen; denn die Malerey ohne Licht und Schatten ist so unvollkommen, als eine Musik ohne Parthien oder Abtheilung. Daß die Proportion die Regel der Zusammenstimmung ist, dieses ist so gewiß, als Schatten und Licht.

Also machen wir den Schluß, daß, weil die Proportion nicht nur der Grund der Zeichnung, sondern fast aller Theile der Malerey ist, man sich niemals Mühe genug geben könne, in ihre Grundsätze zu dringen.

Junge Leute müssen also alles studieren, was dahin führet: nämlich die Geometrie, die Anatomie, die Perspectivkunst, so viel, wie Maratta in einem Kupferstiche ausdrücken ließ, als diese Künste zum Malen nothwendig, genug und vortheilhaft sind. Dabey aber kömmt die Kenntniß der Natur am meisten zu statten. Sie müssen sich in allem steif in den Kopf setzen, daß die Practik oder Uebung ohne Wissenschaft nichts anders erzeugen könne, als einen bloßen Tagelöhner, die Wissenschaft hingegen mit der Uebung einen Ma-

ler mache. Denn gleichwie zwischen einem Plauderer und Redner ein großer Unterschied ist; also kann man auch sagen, daß es sich zwischen einem Menschen, der malt, und einem Maler eben so verhalte. Wenn die Leichtigkeit der Hand durch die Kunst nicht unterstützt wird, so ist dieselbe das Talent vieler mittelmäßiger, auch wohl oft der verwegensten Leute.

Man mag vom langen Gebrauche, von der Uebung und von einer langen Gewohnheit sagen, was man will, daß sie nämlich der sicherste Wegweiser der Künstler sind; so ist es doch gewiß, daß sie zwar mehr Leichtigkeit, aber keine Richtigkeit verschaffen; und was entsteht hieraus? Nichts, als eine verwegene und stolze Aufgeblasenheit, daß man dadurch nicht selten seinen Sturz und Fall findet.

In der That, man hat viele junge Leute gesehen, welche sich ein künftiges großes Ansehen zu versprechen schienen, die dennoch, weil sie das Studiren vernachläßigten, und ihrem natürlichen Talent allzu viel zutrauten, alle Hoffnung, die man von ihnen hatte, dermaßen verloren, daß ihr Name in dem Gedächtniß ihrer eifrigsten Gönner völlig erloschen ist. O daß doch die Vorstellung einer Gefahr, in welche man sich so leicht stürzen kann, dem ungestümen Laufe einer allzu glänzenden Jugend Einhalt thun könnte! Wie glücklich wären nicht junge Anfänger, wenn sie sich durch das Studieren, durch Bedachtsamkeit, und durch

die

die Vernunft leiten ließen, und bedenken möchten, daß die Natur ohne Mithülfe der Kunst zuweilen nichts hervorbringt, als Disteln und Dornen, wo man doch Blumen und Früchte zu sehen hoffte? Was für ein Wachsthum, sage ich, würden diese Künste nicht haben, wenn ihre Schüler sich vorstellten, daß man nicht anders, als durch diese erst erwähnte Mittel, nämlich durch eine reife Ueberlegung, durch Nachsinnen und durch den Gebrauch der Vernunft die Vollkommenheit erreichen kann, welche sie zu ihrem Augenmerk haben müssen, wenn sie sich einen zu aller Zeit bestehenden Ruhm erwerben wollen! Denn in Ansehung der Nachwelt ist nichts angefangen, was nicht ausgearbeitet, ausgeführt und vollendet ist.

Zwölftes Kapitel.

Von der Eigenliebe eines Malers, und von desselben durch die Lobeserhebungen vermehrten Fehler.

Die Eigenliebe ist ein Fehler, welcher den Fortgang im Studiren gemeiniglich verhindert. Gleichwie man sich selbst allezeit lieb hat; also schmeichelt man sich auch selbst oftmals allzu viel, und ist alsdenn nicht selten mit sich selbst zufrieden, wenn man andern ein Genügen zu leisten noch sehr weit entfernt ist. Es ist nichts so gemein, als ein mittelmäßiges Verdienst mit einer übertriebenen hochmüthigen Einbildung zu vereinigen. Es hilft nichts, und ist umsonst, über sich selbst zu frohlocken, nach Lobsprüchen zu laufen, Lorbern einzusammeln, sein eigenes Lob auszubreiten, und das vermeynte Denkmaal seines Ruhms auf den Untergang derjenigen, die uns mißfällig sind, aufzubauen; alles ist umsonst! Wenn dieser eitle Hochmuth betrügt, und zuweilen den großen Haufen verblendet; so reisset endlich die Zeit der Wahrheit den Schleyer vom Gesichte; die Menge von Unwissenden wird ihren Irrthum gewahr; sie sieht ungefähr sich hintergangen, und schämt sich, daß sie sich so ungeschickt hat verführen lassen. Es mag sich bey uns ein oder andres Verdienst hervorthun, so kommt

es

es uns nicht zu, dasselbe andern vorzuschwatzen. Es ist auch sehr gefährlich, sich selbst davon zu überführen; denn diese schmeichelhafte Einbildung entzücket uns, und schläfert uns ein; sie ist eine Sirene, die uns endlich zu Grunde richtet. Die stolze Zuversicht, welche wir auf unsre eigene Fähigkeit setzen, macht, daß wir in einer unseligen Unempfindlichkeit schmachten, und verhindert uns durch ihre Schmeicheley, die Vollkommenheit zu suchen, weil wir uns einbilden, daß wir sie schon besitzen. Da nehmen alle Sorgen ein Ende; man studirt nicht mehr; man sucht weder bey der Natur, noch bey der Vernunft sich mehr Raths zu erholen; man hat keine Zweifel mehr; die Beschwerlichkeit einer Wahl höret auf sich zu beschäfftigen. Alles was unter den Fingern hervor wächst, befriediget uns gleichfalls durch die einzige Ursache, daß man selbst Vater derselben Geburt ist. Endlich verläßt man sich auf eine gefährliche Gewohnheit, welche von Tag zu Tage in der Nichtswürdigkeit zunimmt, und man lässet sich einfallen, sie sey der wahre Besitz aller Regeln der Kunst, die man kennen zu lernen noch nicht einmal Zeit gehabt hat. Man glaubt, es wäre dem Ruhme nachtheilig, und hieße sich allzu viel erniedrigen, wenn man noch aus den Werken und aus dem Unterricht jener verehrungswürdigen Alten sich einen Nutzen zu verschaffen suchte, welche zu allen Zeiten die Wegweiser seyn müssen: Kaum nimmt man sich die Mühe, daß man jene billige Stimme, welche die ehrlichen Alten bewun-

dert,

dert, anhört, und man empfindet einen heimlichen Kitzel, wenn man sie verachten hört. Dieses ist so wahr, daß es uns Mühe kostet, diejenigen zu achten, welche uns zwingen, sie zu bewundern; denn man wendet alles an, ihr Verdienst zu vermindern, um sie, wenn es möglich ist, zu uns herab zu setzen, und dieses durch einen Trieb des Hochmuthes, aus dem die niederträchtige Eifersucht entsteht, welche macht, daß wir glauben, man wolle uns dasjenige rauben, was man andern, die man lobt, zueignet; und hingegen uns dasjenige zutheilen, was man andern, die man tadelt, entwendet. Dieses macht, daß man sich selbst alles, andern aber nichts verzeihet, oder wenigstens, daß man Lust hat, das Lob zu unterdrücken, das man andern nicht versagen kann. Denn wenn man bekennen muß, daß sie einiges Talent haben, so eilt man ganz hitzig auf die Fehler los, welche man bey ihnen zu finden glaubet; man stammelt mit einem schwachen Tone, wenn man lobt, und erhebt die Stimme sehr, wenn man das Vergnügen zu verachten hat. Unnütze Bemühungen! Große Männer im Besitze ihres bestätigten und bewährten Ruhmes stören wollen, ist eben so viel, als wenn ungestüme Wellen sich mit rauschender Wuth erheben, unbewegliche Felsen und Klippen zu stürzen, an denen sie gleich selbst so zu sagen, mit Seufzen und Heulen zerstieben.

Der Neid muß endlich der Schwere des Verdienstes unterliegen, und der Mensch, welcher sich durch

durch die Tugend empor hebt, unterdrückt, sagt Horaz, durch das einzige Gewicht seiner Ehre das Verdienst andrer, die er zurück läßt. Pindar singt: das Verdienst könne mit dem Pantoffelholz verglichen werden: Man mag es im Wasser untertauchen so weit man will; so schwimmt es dennoch gleich wieder auf die Oberfläche empor.

Je mehr ein Mann die Beschwerlichkeit seiner Kunst einsieht, und je stärker seine Urtheilskraft ist; desto mehr macht er sich eine Ehre daraus, gegen andre mit Glimpf und Nachsicht, mit sich selbst hingegen strenge zu verfahren. Je weiter er auf der Bahn der Malerey gekommen ist, destomehr hat er entdeckt, und destomehr nimmt er durch seine eigene Einsicht wahr, wie weit er von der beständig gesuchten Vollkommenheit noch entfernt sey.

Die Wissenschaft und die Bescheidenheit der vornehmsten gelehrten Versammlungen erlaubt es zu behaupten, daß kein Mensch ohne verdammlichen Hochmuth sich rühmen könne, daß er alle in der Malerey erforderlichen Kenntnisse und Eigenschaften besitze. Ein Maler, welcher überzeugt wäre, so mächtig zu seyn, würde sich desjenigen Ausspruches würdig machen, der zu Athen gemein war: daß nämlich kein so vermessener, und mit sich selbst so zufriedener Mensch sey, als ein schlechter Maler; weil er weder seine Unwissenheit, noch den weiten Umfang seiner Kunst begreife.

Wenn

Wenn die Gedanken des Urhebers eines Gemäldes sich nicht weiter erstrecken, als seine Arbeit, so wird er darinn schwerlich seine Fehler verbessern, und denselben neue Schönheiten einverleiben. Der Geschickteste ist jederzeit der Furchtsamste. Welcher ehrbegierige Maler erstaunt nicht, oder geräth vielleicht nicht gar in Schrecken, wenn er eine bloße Fläche, oder eine nackte Leinwand erblickt, auf welcher er so viele verschiedene Sachen, auch solche, die nicht vorhanden sind, und keinen Körper haben, dennoch mit Fleisch und Beinen vorstellen soll? und zwar mit solchen Leibern, welche durch die Macht seines glücklichen und reichen Genie hernach lebhaft erscheinen? Man mag so gelehrt seyn, als man will, so kann man auf jene glücklichen Augenblicke keine Rechnung machen, in welchen das Genie, welches gleichsam von der Minerva selbst ins Feuer gebracht worden, jenes glänzende ja nothwendige Feuer, um glücklich zu erfinden, ausbreitet. Kann man versichert seyn, in seinem Verstande zugleich jene Richtigkeit und Stärke der Gedanken versammeln zu können, welche so nothwendig sind, alles voraus zu sehen, was die Einrichtung, die Anordnung und die Zusammenfügung erfordern, auch was der Wahl gehöriger Stellungen und Geberden, dem Ausdruck, und der Schönheit der Zeichnung oder des Umrisses gemäß sey? kann man vorhersehen, was für eine Wirkung aus der Eintheilung der Gruppen oder der Zusammenverbindung vieler Figuren, aus dem gehäuften Schat-

ten

ten und Licht entstehen werde? Kann man die Wahl der Farben vorher wahrnehmen, wodurch die Zusammenstimmung oder Harmonie und die liebliche Beruhigung der Augen muß verschafft werden, welche zugleich gefallen, reizen und hintergehen? denn man muß sich nicht einbilden, daß, wenn alles dieses im Verstande nicht gegenwärtig ist, die Zusammenfügung des so weitläuftigen Gemäldes nicht mühselig und fruchtlos seyn werde. Die ganze Verfassung wird nichts anders seyn, als eine Verwirrung und ein fürchterliches Chaos; alles wird kaltsinnig uud kriechend; alles wird sich vom Vergnügen des Auges und des Verstandes entfernen; alles Zeichnen, alle Farben helfen nichts. Man verliert die Wirkung dieser reizenden Sachen, wenn die Erfindung, die Ordnung, die Zusammenfügung nicht zum Grunde des Werkes gelegt worden.

Mit diesen Sachen verhält es sich, wie mit einem Redner, der durch seinen gekünstelten Vortrag nur dem Ohr seiner Zuhörer durch abgemessene Sätze und Perioden, durch ungefähr hingestreute Blumen seiner Redekunst gefallen will, und sich nicht bekümmert, ob die Ordnung des Zusammenhangs zureichend sey, durch die Stärke seiner Beweise den Witz und Verstand der Zuhörer zu überzeugen. Denn ein jedes Gespräche, dem es an Beweisen mangelt, hat weder Kraft noch Annehmlichkeit, und die schönsten Wörter, die leer und nichtsbedeutend sind, wirken nicht

mehr,

mehr, als die Luft- und Wasserstreiche. Gleichwie die ersten Schritte eines Jünglings in der Welt fast alle künftigen bestimmen; also zeigen die ersten Züge, wodurch die Anlage oder Verfassung eines Gemäldes entworfen wird, im voraus schon seine Schönheit, und durch diesen Anfang sehen die Kenner oft voraus, wie diese Arbeit gelingen werde.

Es muß also, ehe man die Reißfeder in die Hand nimmt, der Verstand schon die ausgesuchtesten Gedanken gefaßt haben; die Kunst aber muß durch eine kluge Eintheilung alles an die gehörigen Stellen bringen, wenn sie ein zierliches Ganzes verschaffen will. Wer wird wohl auf sein Genie so stolz seyn, und jederzeit auf seine Ideen ein Vertrauen setzen, die gemeiniglich aus einem glücklichen und günstigen Ungefähr entstehen, und zuweilen sich nicht einstellen, wenn man sie sucht; ein andermal aber zugegen sind, wenn man sie nicht vermuthet? Dieses muß die geschicktesten Meister beynahe demüthigen, welche auch gemeiniglich die bescheidensten sind.

Mit wie viel Kenntnissen muß nicht der Verstand eines vollkommnen Malers versehen seyn? Er sollte nicht nur eine große Bekanntschaft mit den gewöhnlichen Jugendlehren haben, sondern auch ein mittelmäßiger Redner seyn, um sich eben derjenigen Regeln bedienen zu können, welche der Redner braucht, wenn er unterrichten, wohl gefallen und ans Herz greifen will: Drey Sachen,

welche

welche zur Stärke einer Malerey das meiste beytragen, und welchen man mit größestem Eifer nachstreben sollte; die man aber am wenigsten in Acht nimmt. Ein großer Maler muß auch ein Dichter seyn. Ich sage nicht, daß er Verse machen soll; sondern daß er nur verstehe, daß man nicht allein mit dem Witze, welcher die Dichtkunst beseelet, müsse versehen seyn, und die Regeln wisse, welche mit der Malerey, wie oben schon erwähnt worden, fast einerley sind. Denn die Malerey und die Dichtkunst sind Schwestern, die einander in allen Stücken ähnlich sind, und einander Hülfe leisten.

Die Malerkunst muß eben das für die Augen verrichten, was die Dichtkunst für die Ohren und den Witz thut: beyde haben einerley Grundsätze, einerley Gegenstand, und einerley Begeisterung.

Einem Maler muß auch die geistliche und weltliche Geschichte nicht fremde seyn: Denn er hat nicht nur die Geographie oder die Beschreibung der Erdkugel, sondern auch die Geometrie oder Meßkunst, die Perspective, die Optick oder Sehkunst vonnöthen. Diese berückt uns, wie bekannt, auf eine anmuthige Art; sie verblendet die Augen auf unzählige Arten, vermittelst der Farben, der mancherley Figuren und Gestalten, durch die Vergrößerung oder Verjüngerung der Dinge, nachdem sie weit oder nahe sind; zu welchem Ende sie eigene Regeln vorschreibt.

Man weis, wie unentbehrlich auch die Baukunst oder Architectur einem Maler ist; diese kann er nicht genug studiren. Nicht weniger sollte er auch die Naturkunde verstehn, und dabey ein Physicus seyn. Wird er wohl die Sachen geschickt vorstellen können, wovon ihm weder die Ursache, noch die Wirkung derselben bekannt ist?

Wenn der Maler denjenigen Theil der Sittenlehre nicht versteht, welcher die Leidenschaften kennen lernt, wie wird er die rührenden Bilder der Gemüthsbewegungen zeichnen können? Wie kann er das malen, was man Lust, Freude, Traurigkeit, Vergnügen, Schmerz, Liebe, Furcht, Haß und andre Leidenschaften nennt, welche das menschliche Herz in Verwirrung und in Bewegung bringen? Denn er muß den Menschen nicht nur äusserlich durch die Verhältnisse und durch die Anatomie kennen; sondern er muß auch vermittelst der Philosophie bis in desselben Seele eindringen.

Wie wird er die Charaktere malen, wenn er von der Physiognomie oder von den äusserlichen Kennzeichen der menschlichen Natur keinen Begriff hat?

Dem Maler müssen auch die allgemeinen Regeln der Tonkunst nicht unbekannt seyn. Die Zusammenstimmung, oder die Harmonie, welche aus dem Verhältniß der Töne entsteht, ist eben in denselbigen Regeln gegründet, welche die Proportio-

portionen des Leibes, und die verschiedenen Verbindungen der Farben zum Grunde haben.

Die Regeln, öffentlich zu reden, zu peroriren, oder zu declamiren, oder eines Schauspielers, sind bey der Malerkunst unentbehrlich, um die Bewegungen des Leibes mit dem Ausdruck des Angesichts zu vereinigen.

Wenn der Maler seinen Figuren die Rede mittheilen will, so muß er solche durch den lebhaften Ausdruck der Bewegungen, Geberden und Handlungen andeuten, deren sich gemeiniglich die Stummen, um sich zu verstehn zu geben, zu gebrauchen pflegen.

Die Maler müssen auch von der Tanzkunst einige Kenntniß haben, nicht nur, wo es sich geziemet, eine edle und angenehme Wahl in den Stellungen und Geberden des Leibes zu treffen, sondern auch zum Theil die berühmte Pantomime nachzuahmen, mit welcher die alten Griechen durch regelmäßige Schritte und Bewegungen ganze Geschichten vorstellen konnten. Hände und Füße redeten bey ihnen, und in ihren Geberden herrschte eine solche Kunst, ein so lebhafter Ausdruck, daß die Zuschauer alle, auch die geheimesten Umstände und Handlungen ihrer Götter leicht auslegen und verstehen konnten.

Man würde kein Ende finden, wenn man alle einem Maler nöthige Kenntnisse aus einander setzen wollte. Indessen wird alles dieses fruchtlos,

wenn man sowohl dasjenige, was ich schon gesagt habe, als die Einrichtung des ganzen Werkes, durch die Schönheit und das Erhabene der Gedanken, durch eine edle und reizende Art, die Sachen vorzustellen, nicht recht aus einander zu wickeln weis; da man hingegen die Richtigkeit der Geschichte wohl beobachten, und die Sitten, die Länder und die Gebräuche durch den edlen und lebhaften Ausdruck, durch eine leichte und angenehme Ausführung vor Augen stellen, und eine aller Orten wohl angebrachte angenehme Mannichfaltigkeit, den lieblichen Ueberfluß der Gedanken, einen ausnehmenden Geschmack, ja alles, was gefallen, mißfallen, überdrüßig, oder reizend seyn kann, eintheilen sollte.

Ich glaube nicht, daß diese Beschreibung eines vollkommenen Malers, wie ich ihn hier abschildere, übertrieben seyn wird; denn man muß bekennen, daß sie nicht nur die Gränzen der Wahrheit nicht überschreitet, sondern auch noch viele Sachen beygefüget werden können. Was hat nicht Vitruv von einem Architecten für eine Menge von Wissenschaften, Künsten und Eigenschaften verlanget? Ich muß gestehn, daß ich einen mit ausnehmenden Kenntnissen versehenen Mann beschreibe; allein man muß sich auch erinnern, daß ich hier die Bildung eines großen Malers abschildere. Will man mir also Vorwürfe machen, daß sehr wenige, so gar auch unter den Alten, die doch den höchsten Ruhm verdient haben,

ben, zu einem so hohen Grade der Vollkommenheit gestiegen sind; so werde ich antworten, daß wenige gewesen sind, denen nicht etwas gemangelt habe; folglich sey es zu einer Pflicht geworden, sich in allen Anständen bey Gelehrten Raths zu erholen, und eben dieses ist es, weswegen viele andre in sich gehn müssen, welche stolz heraus sagen, daß sie ihre Kunst verstehn, und nichts mehr zu lernen haben. Carlo Maratta übte sich in seinem 72jährigen Alter täglich, wie ein Schüler, in der Zeichnung so ämsig, daß seine Freunde ihm deswegen oftmals Vorwürfe machten, er aber auch manchmal aufgebracht antwortete: Ihr Thoren, wer kann denn jemals auslernen?

Leonardo da Vinci, Michelagnolo, Raphael d'Urbino, Albrecht Dürer, Dominichino, Rubens, und Poußin, welche es in diesen Wissenschaften am weitesten gebracht hatten, waren weit entfernt, sich so viel, als jene, einzubilden. So oft die Alten ihre Namen auf ihre Gemälde setzten, so fügten sie denselben jederzeit bey: pingebat, nicht pinxit; Faciebat, nicht fecit. Er malte oder machte das Stück, und nicht: Er hat es gemalt, oder gemacht, weil sie niemals mit sich selbst zufrieden waren, und dieses der Nachwelt dadurch zu verstehn geben wollten. Pingebat finde ich auf Raphaels Arbeit, und auf griechischen Statüen liest man ΕΠΟΙΗΣΕ oder ΕΠΟΙΕΙ, fecit und faciebat. Titian aber schrieb seinen Feinden zum Trotz auf ein Bild fecit, fecit, zweymal.

Diese großen Männer waren viel zu verständig, als daß sie nicht hätten begreifen sollen, daß sie nicht alles wüßten. In allen Künsten kennen die mittelmäßigen und kurzsichtigen Witzlinge nicht allein den Umfang ihrer Kunst nicht, sondern sie sind sich auch sogar selbst unbekannt. Sie beeifern sich mit diesen Gedanken noch weniger, als mit jenen ihr Glück zu machen; es liegt ihnen weniger daran, wahrhaftig gelehrt zu seyn, als den falschen Ruhm zu erlangen, daß sie es sind. Denn wenn sie es inne werden, daß strenge Kunstrichter ihnen den Beyfall versagen, dem sie nachstreben, und diese kleine Zahl, welche das Gute und Schlechte mit Billigkeit abzuwägen weis, ihnen nicht günstig ist; so wenden sie alles an, um diejenigen, welche weniger Einsicht haben, zu verblenden, und dieselben zu gewinnen: sie suchen alle Mittel hervor, um von der ungeheuren Menge, oder vom großen Haufen bewundert zu werden. Alsdann wird der großsprecherische bejahende Ton angestimmt, man schreitet herzhaft zur Ankündigung des Urtheils in seiner eigenen Sache, und man gewöhnt sich liebreich an, alles das Gute, so man von ihnen sagt, und wovon man andre überführen will, mit der größesten Zuversicht zu glauben.

Wie viel giebt es nicht Leute, welche das unwissende Volk auf ihr Wort für gelehrt hält? Denn die Menge schlechter Kenner, glaube ich, ist in allen Künsten weit zahlreicher, als die von einsichtsvollen Richtern. Als Sophokles, ein

tragi-

tragischer Dichter, einstens einem andern begegnete, welcher auch Trauerspiele verfertigte, und öfters durch den Beyfall des Volkes über ihn siegte, so sagte er ganz freundlich zu ihm: Schämest du dich nicht, daß du durch die Mehrheit der Stimmen mich so oft überwunden hast? Dieser eitle Zuruf ist um so viel gefährlicher, als eifrige Ignoranten jederzeit es schlecht errathen, und oft die größesten Fehler unsrer Werke bewundern. Daher zieht man aus allem falsche Folgerungen und Schlüsse, was dem sogenannten Publico gefallen, oder nicht gefallen kann; und man liebt mit Zärtlichkeit die Fehler, welche man alle Tage durch die gefährlichen Schmeichler loben hört, die, wie Horaz sagt, alle Augenblicke ausrufen: O das ist schön! Das ist unvergleichlich! Das ist vortrefflich! Das ist göttlich! Sie fallen in Entzückung; sie weinen vor Zärtlichkeit; sie springen über ihren Stuhl; sie stampfen vor Freuden; mit einem Worte, sie machen es wie jene, welche man bey Leichengepränge zum Weinen miethete, und die sich weit kläglicher anstellten, als die Leidtragenden selber. Also sind die Schmeichler weit mehr in Bewegung, als wahre Freunde. Also nährt ein knechtisches Lob oftmals den Hochmuth, und also unterhält die Unwissenheit denselben, wenn sie falsch und niederträchtig schmeichelt.

Es wäre also zu wünschen, daß junge Leute, welchen die Geburt ein glückliches Genie verliehen hat, trachten möchten, diese lange Laufbahn

der Malerkunst mit Nutzen zu betreten, und allem auszuweichen, was der Eigenliebe schmeicheln kann. Denn diese ist die gefährlichste Klippe des Fleißes im Studiren. Sie würden auch dieses Hinderniß leicht aus dem Wege räumen, wenn sie die Beschwerlichkeiten und den Umfang ihrer Kunst zu kennen sich bemühen wollten.

Man muß gestehn, daß, wenn ein alter Meister, der für die Jugend arbeitet, sich alles dieses vorstellt, er sich gewiß der Demuth befleissigen wird; zumal, wenn er siehet, daß sich sein Ziel nahet, und weis, daß er nicht mehr Zeit genug habe, ein höheres zu erreichen.

Es wäre also zu wünschen, daß die Schüler die kostbaren Augenblicke ihrer Jugend wohl in Acht nähmen; denn man kann bey der Malerey mit Grunde die Worte hier anwenden, welche Hippokrates auf die Arzneykunst deutete: Die Kunst währt lange; das Leben ist kurz und die Erfahrung schwer.

Jedoch man lasse sich in seiner Laufbahn nichts verhindern. Die Schätze der Malerey sind unerschöpflich, sie können viele Menschen auf unterschiedliche Art bereichern. Es giebt mehr als einen Lorber auf dem Parnaß, auch Schutzgötter und Gönner, welche ihre Belohnungen nach der Billigkeit auszutheilen wissen; sie ahmen dem trojanischen Helden Aeneas weislich nach, welcher, da er zu Ehren des Anchises, seines

nes Vaters, herrliche Feste und Feyerlichkeiten anstellte, dem Ueberwinder in den Spielen den ersten Preiß zutheilte, und zween andre denjenigen überreichte, welche dem ersten am nächsten gekommen waren. So viele Stufen der Wissenschaften in einem Staat angetroffen werden; so vielerley Arten des Geschmackes und der Belohnungen hat man zu erwarten. Ein jeder vortreflicher Künstler aber findet seinen Gönner und freygebigen Beschirmer.

Dreyzehntes Kapitel.

Vom besondern Geschmack und einer glücklichen Wahl im Zeichnen.

Der erhabne und ausnehmende Geschmack kömmt von der Hoheit eines natürlichen Verstandes her, der in uns ist, und vielmehr für eine Gabe des Himmels angesehn werden muß, als für eine Eigenschaft, die man ganz erwerben kann, in so fern sie die Größe der Ideen und die Vortrefflichkeit der Einbildung angehet. Allein, weil das Erhabene auch in andern Theilen der Kunst gefunden wird, so ist der Klugheit gemäß, daß man weiter nachforschet und siehet, ob man nicht Regeln, dahin zu gelangen, bestimmen könne.

Das Erhabne findet man in der Wahl des Gegenstandes, und in der Art und Weise, denselben auszuführen; ferner in der Anordnung, in dem Ausdruck, im Geschmack der Umrisse und in der Zeichnung.

Wenn dem Maler freygelassen wird, seinen Gegenstand nach eigenem Belieben zu wählen, wie er jederzeit nach einer solchen Freyheit sich bestreben sollte; so muß er genau Achtung geben, daß er besondre, berühmte und ausnehmende Begebenheiten wähle, deren Handlung lebhaft und voll von Charakteren ist. Wenn man darinn

dem

dem Erhabnen auch das Pathetische oder Gemüthsrührende beyzufügen Gelegenheit hat, so kann man sich davon einen reichen und glücklichen Erfolg versprechen. Obschon das Erhabene den Verstand und den Geschmack angeht; so steht es doch nicht in eines jeden Gewalt, desselben Schönheiten empfinden zu können. Wenn aber die Leidenschaften damit verknüpft und mit der gehörigen Stärke angebracht werden; so bringen sie alle Zuschauer in eine allgemeine Bewegung. Das Pathetische nimmt das Herz viel eher ein, als das Erhabene den Verstand. Man kann den Witz bewegen, ohne das Herz in Regung zu bringen, und ohne in den Verstand zu dringen. Alle Handlungen sind mit gewissen Umständen begleitet; also wird man ohne Zweifel zum Erhabnen gelangen, wenn man die vornehmsten Umstände künstlich zu wählen, und sie so zusammmen zu ordnen weis, daß ein schönes Ganzes daraus wird.

Ein großer Maler muß nicht nnr in seine Composition nichts einschleichen lassen, was nicht zur Hauptsache gehört, und zur Haupthandlung des Gemäldes nichts beyträgt; sondern es muß alles dabey hülfliche Hand leisten, um darinn die Stärke und den Charakter zu vermehren. Alles was man dem Gegenstande beyfügt, muß das Werk vergrößern und verschönern, jedoch so, daß bey dem Erhabenen nichts überflüßiges angetroffen werde.

Man muß sich auch sorgfältig hüten, absonderlich in die Geheimnisse der Religion zu dringen, nichts einzumischen, was niederträchtig, scherzhaft oder kindisch ist; dergleichen Dinge verdunkeln die Charaktere. Zum Beyspiele, Affen, Mohren oder andre lächerliche Fratzen zwischen heiligen und ernsthaften Versammlungen, bey denen solche Figuren als Lichtstöcke erscheinen, dergleichen ich gesehn habe und noch alle Tage sehen kann. Alles muß in demselben nichts als Ehrfurcht und Heiligkeit einflößen. In einen änlichen Fehler ist der obengemeldete Dominichino zu St. Giorgio zu Rom verfallen. Sein Gemälde stellt die Marter des heiligen Andreas vor. Darinn sieht man einen Henkersknecht, welcher einen Strick an den Füssen des Heiligen so gewaltig anzieht, daß er zerreißet, und er auf den Erdboden zurückstürzet, mithin seinen Gehülfen zum Gelächter Anlaß giebt. Dieses scheinet eine unverantwortliche Ausschweifung zu seyn, besonders an einem Maler, der sonst gemeiniglich wohlanständig, richtig und erhaben dachte.

Jedoch wollen andre diesen Umstand dem Dominichino nicht so sehr zur Last legen, sondern ziehen daraus vielmehr den Schluß, daß er dadurch die Heftigkeit der Peiniger und Henkersknechte sowohl, als ihr Gespötte und ihre Verachtung gegen den Heiligen, folglich desselben Marter desto erschrecklicher vorzustellen gesucht habe.

Das Lachen eines unempfindlichen Zuschauers vermindert zwar den Werth des Gemäldes nicht; dem ungeachtet aber bleibt doch dieses ausgemacht, daß kurzweilige Fratzen der Majestät eines verehrungswürdigen Gegenstandes gar nicht anstehn. Denn das Spaßhafte mit dem Traurigen, oder das niedrigste Burlesco mit der beweglichsten Tragödie vermengen, sey so viel, als mit einem Fuß im Stiefel und mit dem andern im Pantoffel einher treten. Dergleichen Fehler findet man bey den Alten sowohl, als bey den Neuern. Jedoch in den Künsten ist man geneigt, den Todten alles, den Lebendigen aber nichts zu verzeihen, weil diese noch Gelegenheit hätten sich zu bessern. Wenn niedere Umstände in einem Gemälde nothwendig und unentbehrlich sind; so muß man sie geschickt anzubringen wissen, daß sie im Gemälde keinen Hauptplatz einnehmen, und die Schönheit der Haupthandlung, welche mitten im Gemälde und im größesten Lichte erscheinen muß, nicht etwan verdringen, sondern erheben helfen. Wie eine lächerliche Kleinigkeit wäre es nicht, wenn man bey der Geburt unsers Erlösers Thiere aus dem Stalle mitten ins Gemälde setzte, als wenn sie einen Haupttheil dieses heiligen Spectakels ausmachten. Wenn solche niedrige Dinge in einem Stück unvermeidlich sind, so ist es ein grosser Fehler, dieselben wider allen Wohlstand in das schönste Licht zu setzen, und daraus fast das Hauptwesen zu machen, da sie doch gerade der Verfassung, die man vorhat, zuwider sind.

Cor-

Correggio dient hier vor andern zum Beyspiel, da er bey der Geburt des Heylandes, oder in seiner so genannten berühmten Nacht (la famosa notte di Correggio) die zwey Thiere in die entfernte Finsterniß deutlich hingemalt hat.

Man mag aber in diesem Fall Regeln vorschreiben, so viel man will, so werden sie allezeit fruchtlos bleiben, wenn sie nicht durch den Verstand und feinen Witz des Malers unterstützt werden. Die Sache erklärt sich von sich selbst, daß man nämlich keine fremde Nebenhandlungen allda müsse Platz finden lassen, sondern trachten, daß die nothwendigen an ihren gehörigen Ort kommen; denn eben dieses ist es, was man die Disposition, die Composition oder Anordnung, die ganze Anlage oder die Verfassung nennt.

Die Ordnung in einem Gemälde ist eine richtige Eintheilung aller verschiedenen Sachen, die man dergestalt an ihre gehörigen Stellen bringt, daß sie untereinander eine liebliche Verbindung machen, und sich zugleich empor zu heben einander Hülfe leisten. Das Genie würde sich umsonst mit den lebhaftesten und erhabensten Vorbildungen beschäfftigen, wenn es sie nicht ordentlich an ihre Stellen zu bringen wüßte. Ohne diese Anordnung würde eine Schilderey nichts seyn, als ein verworrener Haufen von Figuren, welche das Gemüth, den Verstand und die Augen beleidigen. Doch muß die Anordnung zu keiner gezwungenen Eintheilung werden: als wenn man

z. B.

z. B. sagte: Linker Hand hat der Maler sechs Köpfe angebracht; also muß auf der rechten Seite auch eine Reihe von so viel Köpfen stehen. Dieses würde ein Kram von Figuren, als wenn man sie zur Schau hingestellt hätte.

Alle Sachen müssen so künstlich da seyn, als wenn sie durch ein glückliches Ungefähr, oder zufälliger Weise dahin gekommen wären. Man muß die Kunst mit Kunst verbergen. Was groß ist, scheint leicht, und was leicht scheinet, ist am schwersten zu machen. Nur durch die Grundsätze der Kunst kann man solches erlangen.

Wenn zuweilen ein erhabener Geist, durch einen feurigen Trieb fortgerissen, die Gränzen der Kunst zu überschreiten scheinet; so geschieht es nur, um sie schöner zu machen, und besser in dieselbe einzudringen.

Man muß nicht erwarten, daß die Regel eine Begeisterung erwecke, welche das Erhabene ausdrückt; sondern die Regel muß die Begeisterung berichtigen und in Ordnung bringen.

Die Mannichfaltigkeit und Menge der Sachen verschaffen der Verfassung eine besondre Annehmlichkeit. Allein man muß hierinn weder zu verschwenderisch, noch zu sparsam seyn, sondern allezeit den Charakter der Wohlanständigkeit beybehalten. Es ist für den ausnehmenden Geschmack so sehr nöthig, die Verwirrung der Sachen zu vermeiden, daß es besser ist, einige Dinge

wegzulassen, als die Augen durch eine abgeschmackte Ausfüllung zu begnügen. Hierzu ist ein besondrer Geschmack und eine genaue Richtigkeit erforderlich. Man muß die Nebendinge mit Witz und Klugheit wählen, welche zur Sache taugen können. Man muß nur die lebhaftesten und vorzüglichsten Dinge mitnehmen, sie mit Kunst an ihren Ort und Stelle bringen, und alles verwerfen, was kindisch, abgeschmackt und unnützlich seyn kann. In Italien werden so vielerley Dinge, welche im Gemälde überflüßig sind, und nur einen Platz ausfüllen, Botteghini oder Kramläden genannt.

Es giebt Gegenstände, deren Werth in der Einfalt, wie die Majestät eines Fürstens in einem kurzen Ausdruck seiner Worte besteht. Eben so giebt es auch Gemälde, worinn das Erhabene durch wenig Figuren besser ausgedruckt wird, als in andern die Annehmlichkeit durch das überhäufte Mannichfaltige.

In wichtigen Handlungen von Ceremonien, Gepränge und dergleichen, ist zuweilen eine Anordnung vonnöthen, welche oft das Erhabene, Herrliche und Majestätische ausmacht. Eine solche Anordnung muß aber indessen einen sanften, klugen und fast unvermerklichen Contrast haben. Man kann hierinn den göttlichen Raphael von Urbino zu Rathe ziehen: man sehe nach, wie er den Streit vom heiligen Sacrament; seine Schule zu Athen; sein Abendmahl; seine Pfingsten; seine Feuersbrunst; seine Geschichte.

schichte der Apostel vorgestellt hat. Was für eine Vereinigung der Handlungen, was für eine gelehrte Einfalt und Ungezwungenheit herrscht nicht darinnen! Alles ist groß, erhaben und edel; alles ist voller Majestät. Raphael malte aber nichts ohne guten Rath gelehrter und kunstverständiger Leute, welche sowohl, als er, das Antique und die Gemälde studiren konnten; er besuchte auch ihre gewöhnlichen gelehrten Zusammenkünfte ohne Unterlaß. Diese Gelehrten hatten zwar von dem Pinsel keinen Begriff, doch durchdrang ihr Auge seine Arbeit scharfsichtiger, als sein eignes, der sich munter und willig ihren Meynungen unterwarf.

Dadurch ist dieser große Mann, weil er sich von dem, was andre ungeschickt il gusto pittureſco, oder den malerischen Geschmack nannten, jederzeit weit entfernte, der größeste Maler in der Welt geworden. Seine im Vatican zu Rom befindlichen Gemälde werden zu ewigen Zeiten alle vernünftigen Augen in Erstaunen setzen. Sieht man vor ihnen, so glaubt man, sich selbst unter lebendigen Personen von unendlich verschiedenen Würden, Charakteren, Nationen und Eigenschaften zu sehen.

In Schlachten und andern ungestümen Handlungen formiren die Unordnung, die Mannichfaltigkeit und eine gewisse Sorglosigkeit den erhabnen Charakter. Dort herrscht eine schöne Unordnung, eine Wirkung der Kunst; denn alles, was dort verworren scheint, muß durch die Kunst selbst charakterisirt werden. In dieser Art von

Unordnung, welche so zu sagen den Verstand und die Einbildung erregt, muß durch die zusammenhangenden Haufen, oder Gruppen, durch die Massen der Lichter und Schatten, durch die Gegen- oder Widerlagen der Farben für die Augen eine Beruhigung verschafft und erhalten werden. Dieses ist es, woraus jederzeit das Erhabene entsteht, und dieses ist das erhabene Ganze (Il Tuttallieme) welches man in den Gedanken haben muß, wenn man componirt.

Dieses Erhabene besteht auch darinn, daß man von einer weit größern Menge, als man wirklich vorstellt, einen Begriff gebe. Der Zuschauer muß Gelegenheit bekommen, seine Einbildung auch in Bewegung zu setzen. Die Eigenliebe macht, daß er mit uns zufrieden ist, und uns um so viel mehr bewundert. Er hat das Vergnügen, sich selbst für den Urheber einer Sache zu halten, die wir gewissermaaßen in der Kunst, wohl zu gefallen, nur entworfen haben. Es wird viel Witz und Verstand erfordert, ein solches Vergnügen auch bey andern zu erwecken.

Der erhabene Geschmack in dem Ausdruck besteht darinn, daß man beym ersten Anblick den Charakter der Sache wahrnehme, welche man vorgestellt hat: Die Kleider, die Oerter, die Regung und Art der Köpfe, die Verhältnisse, die Stellungen, alles vermehrt oder vermindert das Erhabne einer Sache. Man muß sich bis zum Erhabenen oder Sublimen erheben, wenn man Gottheiten vorstellen will. Alles muß in den

Hand-

Handlungen der Helden und Könige, so gar auch in den gemeinsten und gewöhnlichsten Gegenständen prächtig und herrlich seyn. Man muß jederzeit die größesten, sonderbaresten und edelsten Wirkungen der Natur erwählen; und dieses ist das eigentliche sogenannte Pittureſco, oder der maleriſche Geschmack. Sogar die niedrigste Art muß edel seyn: Doch muß man das Wahrscheinliche nicht vergessen, um dem Ausserordentlichen und Erhabnen nachzustreben. Man gebe jeder Sache ihren gehörigen Charakter, welcher ihr eigen ist und gebührt, es mag nun entweder durch die Ausdrücke, durch die Gesichtsbildungen, oder durch besondre Geberden geschehen. Die Regungen eines alten Mannes müssen von Regungen eines hitzigen jungen Menschen unterschieden werden. Die Geberden und Bewegungen der Weiber müssen eine weit angenehmere Manier haben, als der Männer. Die Kinder behalten ihren natürlichen, niedlichen, naifen und zarten Charakter, der ihnen eigen ist, nämlich so, wie solche der leibreizende und angenehme Correggio vorgestellt hat.

Ungeachtet alles Unterschiedes in den Handlungen und Bewegungsarten muß man doch jederzeit eine Gattung von Einigkeit erhalten. Nichts ist dem Erhabnen so sehr zuwider, als unter das Ernsthafte, wobey sich alles nach einem Theil richtet, gewaltsame oder ungestüme Handlungen zu mischen und zu vermengen. Eine allzustarke und zuweilen viel zu frostige Regung erzeugt einen übertriebenen, und den Augen sowohl als der Vernunft

unerträglichen Contrast. Hier ist Raphael wiederum ein großes Muster zur Nachahmung.

Der erhabne Geschmack in der Zeichnung ist von demjenigen unterschieden, was man sonst correct oder regelmäßig nennt, auch von demjenigen, was man nach Ellen ausmißt, und deswegen groß nennt. Ein colossenmäßiger Kopf kann der Kunst nach sehr klein seyn. Man kann genau und regelmäßig, doch mit einem sehr niedrigen Geschmacke zeichnen. Man kann auch mit einem erhabnen Geschmacke, ohne sehr correct zu seyn, Umrisse machen; welches man zuweilen in den Gemälden des Correggio gewahr wird. Dieser erhabne Charakter der Zeichnung, welcher im Genie des Malers verborgen steckt, ist nicht leicht zu bestimmen. Indessen besteht er doch darinn, daß man große Theile durch große Maaße erhebe und ausdrücke; hiernächst aber alles vermeide, was trocken, hart, zerhackt, oder abgeschnitten ist. Die Winkel in den Umrissen machen das Niedrige, Kleine, Schlechte und Harte aus. Eine geschlängelte wellen- und flammenförmige Art beseelet den Umriß, und streut das Erhabene, das Zierliche und die Wahrheit darein. Dieses nennt man den Geist des Contorno, oder des Umrisses, worinn man den Correggio nicht genug nachahmen kann. Alles, was diesem Charakter entgegen ist, kann man barbarisch, abentheuerlich und gerade der Natur und dem Geschmack aller großen Meister zuwider nennen. Man folge dem Michelagnolo, Leonardo da Vinci, Raphaelen, und denen Caraccien; diese

haben

haben das Gegengift eines Lucas, eines Dürers und eines Pietro Testa hinlänglich gezeigt.

Das Erhabne entdeckt man auch im Geschmack der Kleidungen; es befindet sich dasselbe darinn solchergestalt, daß oftmals das Hohe und Edle einer Figur auf der Wahl einer Falte und eines so oder anders hingeworfenen oder angeordneten Gewandes beruhet. Zuweilen ist es eine gewisse Unordnung von großen, gleichsam ungefähr hingelegten Falten, welche das Erhabne ausmachen, und welches man in den Arbeiten des Correggio sehen kann. Zuweilen ist es auch eine Gattung von Ordnung der Falten, welche mit Kunst gemacht worden, wodurch das Edle und Prächtige hervor gebracht und dem Antiquen gleich ist. Man sehe die heiligen Ausleger des Guido, welche Jacob Frey in Kupfer geätzt, und zu Rom erhalten hat; denn das Urbild ist vom Hause Angelis nach England um sechstausend Scudi verkauft worden. Man sehe, ob der Geschmack in den Falten höher könne gefunden werden. Niemand aber hat die Ordnung und Unordnung wunderbarer zu vereinigen gewußt, als Raphael.

Allein, diese Sprache von Gewand und Falten ist nur allein den Malern bekannt. Denn die meisten Leute bilden sich ein, daß das Gewand nur den Schülern überlassen werde, so, wie sie glauben, daß in der Musik die Parthien und die Harmonie die Arbeit der Schüler sey. Dieses giebt zu erkennen, daß in allen Künsten sich Geheimnisse befinden, welche nur denjenigen vorbehalten sind, die sich in denselbigen üben.

Vierzehntes Kapitel.

Von dem Gratiösen oder Anmuthigen, vom Naiven und Reizenden des Pinsels.

Die regelmäßigsten, gelehrtesten, und so zu sagen, die tiefsinnigsten Werke, welche mit dem größesten Fleiß ausgearbeitet sind, haben ohne Zweifel ihren Werth in sich selbst. Allein sie haben nicht allezeit das Glück, wohl zu gefallen; besonders, wenn sie von jenem göttlichen Reize entblößet sind, welchen man die Anmuth, oder die Grace nennt, und welche, da sie die Schönheit beynahe selbst verschönert, das Herz weit eher, als eben diese Schönheit den Verstand einnimmt.

Es giebt etwas Gratiöses, oder eine Anmuth und Holdseligkeit, durch welche man auf das lebhafteste, ohne zu wissen wie oder warum? gerührt wird. Man findet sehr oft gewisse Weibspersonen, die nach allen Regeln schön genennet werden können, welche aber den Verdruß empfinden, daß ihre Schönheit nichts als Bewunderung, keinesweges aber einige Liebe, Gunst, Reiz und Gemüthsbewegung verursachet, weil ihnen die Anmuth mangelt, welche das Herz auf einmal und plötzlich überwältiget. Man sieht hingegen andre, welche, ihrer unregelmäßigen Gesichtszüge ungeachtet, doch mit Anmuth oder Grace so stark verse-

versehen sind, daß sie bey dem ersten Anblick uns einnehmen.

Dieser Theil in der Malerey verursachte, daß Apelles sich nicht enthalten konnte, über sich selbst zu frohlocken. Denn er bekannte, daß ihn Amphion in der Anordnung, und Asklepiodor in der Richtigkeit der Verhältnisse übertrafen; er aber in der Anmuth keinem Künstler zu weichen habe. Eben diese Anmuth war der Charakter seiner Gemälde, welcher ihn über alle seine Mitbuhler der Kunst erhob. Dieser große Maler war von derjenigen niederträchtigen Mißgunst, womit so viele sonst wackere Leute angesteckt sind, so weit entfernt, daß er in fremden Werken die Schönheiten, die er darinn fand, jederzeit aufrichtig bewunderte. Er konnte sich aber doch nicht enthalten, dabey zu erinnern, daß darinn die Annehmlichkeit oder Gratia, welche die Griechen χαριτια und die Lateiner die Venus oder Venustas nannten, und die Holdseligkeit vermisset werde, welche er allein über dasjenige auszubreiten wisse, was er male.

Inzwischen, obschon diese Holdseligkeit oder die Grace insgemein jedermann zu rühren pflegt; so hat dieses dennoch seine Richtigkeit, daß, was die Kunst anbetrifft, ein jeder davon sich nach seinem Geschmack oder nach seiner Gewohnheit, oder auch nach dem Geschmack seines Vaterlandes einen Begriff und eine Vorbildung oder Idee machen könne. Was einer Nation anmuthig zu

seyn scheint, ist bey einer andern vielmal das Gegentheil. Die Rubensischen Gesichter gefallen den Italiänern nicht, und antique Nasen sind den Flamländern gleichgültig.

Einige wollen, die Anmuth müsse lebhaft und feurig seyn; andern gefällt sie bis zur Ausschweifung, wenn sie zärtlich, sanft und sittsam ist. Das Abgeschmackte selbst verbirgt sich bey vielen unter dem Schein der Holdseligkeit, und einer natürlichen Schönheit. Allein, wenn viele Maler, welche in diesem Irrthum stecken, die Wahrheit anzutreffen gedenken, so erhaschen sie weiter nichts, als eine leere Einbildung. Diejenigen sind also zu bedauren, welche durch die Schwäche ihrer Kenntnisse sich davon einnehmen lassen; denjenigen aber ist es nicht zu verzeihen, welche ihren Geschmack der schmeichelhaften Begierde, dem Unwissenden zu gefallen, willfährig aufopfern, und auf Kosten der Wahrheit, die sie kennen, oder zum Schaden eines guten Rufs, den sie gewiß erlangen würden, auf eine abgeschmackte Art sich einbilden, ihr Glück zu machen. Es kostet ihnen oftmals sehr viel; denn gleichwie man stufenweise zum Erhabnen gelangt, also verfällt man auch nach und nach in das Kleine. Gleichwie eine Vollkommenheit einer andern gleichsam die Hand bietet, also zieht auch ohne Zweifel ein Fehler den andern nach sich. Auf diese Art verfällt man unvermerkt vom Mittelmäßigen in das Schlechte, und von diesem in das Nichtswürdige.

Man

Man muß sich also sorgfältig hüten, daß man nicht das Erhabene aus den Augen verliert, um der Holdseligkeit nachzustreben. Man muß sich hauptsächlich bemühen, die Holdseligkeit durch Beyhülfe großer Meister, denen sie schon lange vor uns bekannt gewesen, in der einfältigen und ungekünstelten Natur zu suchen und zu wählen: Denn ihr glänzendes Verdienst muß uns zur Fackel dienen, bey deren Vorleuchtung wir sie gewiß entdecken werden.

Man kann nicht in Abrede seyn, daß Correggio und Albani die anmuthigsten Maler sind; allein das Holdselige des Correggio ist weit lebhafter und feuriger, es erhebt sich jederzeit bis ins Große; der liebliche Albani aber neigt sich bisweilen auf die Seite des Kleinen. Wenn Correggio dann und wann den Fehler begangen hat, in der Art der Köpfe allzu vielmal sich selbst gleich zu seyn; so ist dieses ein Vorwurf, welchen man dem Albani beynahe allzeit machen kann. Es scheint, er habe sich, so zu sagen, stets nur einer Gratie gewidmet, und sich niemals getrauet, auch denen andern zu opfern.

Die Gratien des Raphaels sind meistens vervielfältiget, und wenn er die Lebhaftigkeit und Naifetät des Correggio nicht übertroffen hat, welcher sie oft in unregelmäßigen Zügen anbrachte; so hat er doch mit der regelmäßigsten Schönheit edle und erhabene Gratien zu vereinigen gewußt, die zugleich ins Herz und in den Verstand drin-

gen. Es scheint, als wenn er jenen alten griechischen Statüen habe wollen den Geist einblasen, welche allezeit die Regeln der vollkommensten Schönheiten sind und bleiben werden.

Die Gratie des Guido unterscheidet sich durch eben denselbigen Charakter. Diese entzückende Schönheit, welche er in der Art und Wendung seiner Köpfe ausgedrückt hat, bestehet in der Regelmäßigkeit der Züge, und in einer rührenden und feurigen Lieblichkeit, welche, wenn sie das Mittel zwischen dem Zärtlichen und Muntern hält, jederzeit das Edle und eine unendliche Erhabenheit behauptet. Seine Weiberhände haben eine unübertreffliche Annehmlichkeit. So gar in den Schwung seiner Falten hat er die Gratien eingestreuet. Ich glaube, darinn habe ihn noch kein Meister übertroffen. Dieses aber sind Schönheiten, die sich weit mehr empfinden, als beschreiben lassen.

Parmiggiano ist ebenfalls ein Muster der feurigsten Gratien, sowohl in Ansehung seiner Köpfe als der Stellungen.

Man muß sich aber nicht so weit verführen lassen, daß man nicht wahrnehmen könne, wie er nicht selten in das Gezwungene verfalle, und in den Fehler, welchen die Maler Manier nennen.

Ich bin überzeugt, daß der Charakter der Gratien mit uns erzeugt worden, und fast nicht erlernt werden könne. Die einzige Kunst, sie zu erlan-

erlangen, besteht also darinn, daß man darinn geboren sey; denn man irret sich nicht, wenn man glaubt, daß der Maler in den Werken seines Witzes sich gemeiniglich selbst schildere.

Guido Reni besaß einen sittsamen und bescheidenen Wiß; seine Manieren waren edel und groß; und dieses ist auch der Charakter seiner Gemälde.

Raphael vereinigte mit seinen edeln und angenehmen Manieren eine Hoheit des Verstandes, welche sowohl seine Person schätzbar machte, als auch seine Gemälde in Hochachtung setzte.

So verhält es sich auch mit andern; man sieht in den Werken des Michelagnolo Buonarotti den Charakter seines Verstandes und Witzes; er war gelehrt, stolz, hart, herzhaft, fleißig und melancholisch. Die Beyspiele der Charaktere haben kein Ende. Denn einer ist entweder eigensinnig, jähzornig, oder frech, trotzig und wankelmüthig; ein andrer hingegen andächtig, freundlich und munter; alle aber bestimmen durch ihren persönlichen, den Charakter der Gemälde von den größten Männern. Die Philosophen sagen nicht ohne Grund, der Mensch sey nichts anders, als was er sich einbilde.

Wir geben nicht nur unser Temperament, die natürliche Beschaffenheit unsers Leibes und unsrer Sinnen zu erkennen; sondern wir gewöhnen uns auch die Denkungsart derjenigen an, mit welchen wir den meisten Umgang haben. Man nimmt

von

von niederträchtigen und gehäßigen Leuten eben einen solchen Charakter an, und erhebt seine Einbildung mit Leuten, welche durch ihren Verstand, durch ihre Gelehrsamkeit oder Geburt erhaben sind. Es ist vergebens, daß eine widerwärtige Gemüthsart sich oft wider den allgemeinen Geschmack eines Hofes oder des Adels empöre. Die Erziehung giebt großen Herren jederzeit mehrere Vorzüge, als den meisten andern Menschen: und wenn sie schon in den schönen Künsten und Wissenschaften nicht alle gleich gelehrt sind; so steckt doch ihre Einsicht oftmals andern ein Licht auf. Uebrigens sind der Umgang mit dem schönen Theile der Menschen; die Gewohnheit alles zu sehen, was vortrefflich ist; die auserwählten Meister, welchen es aufgetragen ist, sie von Jugend auf zu unterrichten, die rechten Wege, worauf insgemein auch die nicht allzu glückliche Gemüthsfähigkeit eine Gattung von Geschmack erlangen kann, welcher, wenn man sich ihn besonders in der Wohlanständigkeit, im Edlen, Großen und Angenehmen zu Nutze macht, einen ausnehmenden Vorzug verschaffen kann.

Besitzet man nicht Einsicht genug, die Schönheiten der bloßen Natur zu begreifen; so nimmt man seine Zuflucht zu fremden Zierathen, um seiner Arbeit ein holdseliges Ansehen zu verschaffen; denn man kann leicht in den Fehler verfallen, welchen ein Schüler des Apelles begieng, der eine Helena malte, und mit Schmuck so häufig

belud,

belud, daß Apelles, sein Meister, zu ihm sagte: Weil du ihr keine Schönheit geben konntest, so überhäuftest du sie mit Reichthum.

Unterdessen weis ich gar wohl, daß Gold, Schmuck, die Mannichfaltigkeit der Stoffe und andre Schätze eine wohlgefällige und angenehme Wirkung verschaffen, wenn sie mit Geschmack angebracht sind; und daß es Gegenstände giebt, bey welchen dergleichen Pracht allerdings erforderlich ist. Man muß ihn aber nicht zur Unzeit verschwenden, sondern vielmehr mit solchen Auszierungen sparsam umgehn; denn der allzu große Ueberfluß macht allzu kleine Theile, und benimmt dadurch dem Auge die angenehme Ruhe, welche bey dem besondern Geschmack der Malerey, der Bildhauerkunst und Architectur nothwendig ist.

Man muß sich auch wohl in Acht nehmen, daß man nicht den Geschmack unsrer Zeiten nachahme, um der Natur eine Anständigkeit zu geben. Denn die Verzierungen, mit welchen man sie schöner zu bilden gedenket, verstellen sie dermaßen, daß man sie nicht mehr kennet.

Der Cavalier Ghezzi zu Rom malte eine Magdalene, welche einen allgemeinen Beyfall erhielt, ausser, daß sie seinem fürstlichen Gönner wegen ihrer natürlichen Schönheiten nicht anständig war. Ihm also ein Genüge zu leisten, und seinem Geschmack zu schmeicheln, malte er sie noch einmal, mit so viel Schmuck ausgeziert, daß man im Gemälde nichts als Pracht von Kleinodien, Perlen,

Perlen, Diamanten und bunten Stoffen sehen konnte, deren Schimmer und Glanz er rückwärts einen Fuchsschweif anhieng, dadurch anzudeuten, daß dieses Gemälde der Unwissenheit zu schmeicheln verfertiget worden. Sowohl das Publicum als die Kenner hielten sich bey der ersten auf, und lachten über die zweyte. Beyde sind noch in Rom vorhanden, mit welchen die Maler noch heutiges Tages ihren Scherz treiben.

Man muß die Reizungen in der Natur selbst suchen, wenn etwas schön gerathen soll. Die Kunst besteht aber eigentlich darinn, daß man der Natur zu helfen wisse, und ihr allezeit dahin folge, wo sie sich hinneigt. Alles, was ausser ihr ist, kann kein wahres Wohlgefallen erwecken. Ein alter Mann mit einem ehrwürdigen Bart und mit grauen Haaren ist weit angenehmer, als wenn er mit falschen, gekrausten, und gepuderten Locken gemalt ist. Ich wollte auch so gar behaupten, daß Frauen mit ihren natürlichen Farben unendlich angenehmer sind, als wenn man sie mit allen Farben, die sie auf ihr Gesicht verschwenden, kunstmäßig vorstellt. Dieses ist es auch, was große Maler oft in Verzweiflung setzt, wenn sie gezwungen sind, ihnen zu gefallen, sie so, und nicht anders abzumalen.

Wie glücklich waren doch vorzeiten die Maler! Die Natur stellte sich ihnen allezeit in ihren unverfälschten und ungekünstelten Schönheiten vor Augen; sie durften sie nur sehen und nachahmen;

wir

wir aber können ihr nicht getreu folgen, weil wir sie nicht anders als verstellt, oder ich dürfte fast gar sagen, maskirt und vermummt sehen. Indessen müssen wir, sagt ein vortrefflicher Maler, einen solchen Gegenstand dennoch nachahmen; das ist aber betrübt!

Die Annehmlichkeiten, die Gratien oder die Holdseligkeiten müssen gemeiniglich in allen Theilen des Gemäldes herrschen; das heißt: Sie müssen aus der Composition, aus den Charakteren, aus den Leidenschaften, aus der Zeichnung, aus den Farben und aus der Arbeit des Pinsels hervorleuchten.

In einer schon von Natur und von sich selbst angenehmen Sache muß die Erfindungskraft gewisse Gegenstände hinzufügen, welche so beschaffen sind, daß die Annehmlichkeit mit Gewalt unterstützet, und das Abgeschmackte, so sich in dergleichen Sachen leicht einschleichet, vermieden werde. Also kann man durch einen lieblichen Contrast, der aber hierzu schicklich ist, in seine Arbeit eine Mannichfaltigkeit bringen, welche darinn das Angenehme vermehret, ohne die Einheit oder Verbindung zu verwirren. Man kann z. B. den liebreichesten Nymphen einige Satyren, Faunen oder Waldgötter entgegen setzen, welche häßlich genug sind, einen Contrast zu machen. Aber auch diese besitzen in ihrer muntern Häßlichkeit, so zu sagen, eine Gattung von Holdseligkeit. Dieser Grundsatz, welcher von der Erfindung herrühret, trägt

zur

zur Vortrefflichkeit der ganzen Composition unendlich viel bey, in welcher man trachten muß, daß in der Stellung der Gruppen eine Gattung von Zierlichkeit, von einem witzigen und gratiösen Schwunge herrsche, welchen man durch den Geschmack erkennet, und wovon man fast keine Regel vorzuschreiben im Stande ist. Er ist das glänzende und angenehme Talent, so man in den großen Gemälden des Pietro Beretino da Cortona wahrnimmt, von welchem die Italiäner zu sagen pflegten, daß, wenn Raphael zu desselben Zeit gelebt hätte, er aus seinen Gemälden etwas hätte lernen können, wie er das Große und Erschreckliche aus des Michelagnolo Gemälden gelernt hat. In der That, er würde vielleicht, wie einige vorgeben, die Form seiner Gruppen in der Glorie des berühmten Streites über das heilige Sacrament nicht so gedrängt vorgestellt haben, ohne den Charakter der Eintheilung zu verändern, welcher dort die Größe und Majestät ausmacht. Denn die ganze Vollkommenheit besteht oftmals nur in einem etwas mehr, oder etwas weniger, (plus vel minus).

Die Composition des Lanfranco führet einen ähnlichen und lieblichen Charakter mit sich; und die Composition des Cavaliers Bernini glänzet durchaus von dieser feurigen Annehmlichkeit; absonderlich, wenn er mit so glücklichem Erfolge das Reizende der Sculptur und Architectur vereiniget hat, welches man in der Novitiatkirche der Jesuiten

ten und am Brunn auf dem Platz Navona zu Rom mit Vergnügen findet.

Wie viel wäre nicht vom Le Brun zu sagen, dessen berühmte Schlachten uns durch den Grabstichel eines unvergleichlichen Audran bekannt sind? Man kann mit Recht behaupten, daß in diesen großen Stücken, wenn er sie wie Audran ausgeführt hätte, die Composition auf das höchste gebracht, und in seiner Art der Köpfe, auch in der Zeichnung das Regelmäßige, Angenehme, Edle und Prächtige auf das geschickteste vereinigt wäre. Vielleicht hätte er alles mit mehr Mannichfaltigkeit ausdrücken können; allein man verzeihet diesen Fehler auch so gar den Alten. Es scheinet, man müsse ihm besonders in diesem Fall einige Nachsicht gönnen, weil es gar seltsam ist, daß jemand so, wie er, einen gratiösen Geist, das Richtige, das Sanfte und das Mäßige mit dem Ungestümen vereinigen konnte, welches ihn bey der Wuth des Kriegsvolkes und seinen ämsigen Verrichtungen in der Schlacht fortriß. Dieser Le Brun, der sich in den Leidenschaften und Charakteren wohl zu unterscheiden wußte, hat sich sehr in Acht genommen, da eine Gratie anzubringen, wo sie nicht hin gehört. Die Gratie eines Helden ist nicht weibisch; sie besteht in einem männlichen edeln Ansehn, in Stärke und Kraft des Gemüthes sowohl als des Leibes. Die Gratie eines Kriegsmannes leuchtet entweder aus dem Trotz, oder zuweilen aus der Wuth hervor. Wie schön und

unvergleichlich würde es nicht lassen, wenn man den Mars bey der Venus liebreich, gratiös, als einen freundlichen, süßen Stutzer mit gekrausten erst aus den Papilloten hervorgekrochenen eingestäubten schneeweißen Locken vorstellte, oder einen so reizvollen Kriegsgott einem heutigen siegreichen metallfärbigen Heerführer änlich malte? Wer würde nicht zum Lachen bewegt werden, wenn ihm häßliche, zottigte Waldgötter so zärtlich, als junge Schäfer entzückt und verliebt vor Augen kämen?

Der Charakter muß in solchen Leidenschaften allemal der Sache gemäß seyn. Man muß dahero den Wohlstand nicht verletzen, sondern trachten, daß alle Unanständigkeiten und Ungeberden vermieden werden. Es ist höchst verdrüßlich, wenn man die schönsten Gemälde verfertiget, die man hernach oft weder sehen lassen, noch vielweniger für seine eigene Arbeit erkennen darf.

Die Gratie und Annehmlichkeit der Zeichnung und des Umrisses besteht meistens in der Wahl der Stellung, und alles dessen, was man dabey anbringt. Sie besteht auch in der Zierlichkeit des Contorno. Dieses ist aber aus dem Grunde schwer zu bestimmen, weil man davon keine gewissen Regeln geben kann. Sie hat mit der Richtigkeit und Verbesserung keine Verwandschaft, weil etwas auch ohne Grace correct seyn kann. Ein Stück mag im Contorno so unverbesserlich seyn, als es wolle; so wird es dennoch abgeschmackt, wenn darinn keine Annehmlichkeit angetroffen wird, welche der Natur selbst nicht jederzeit

anklebt, die man vor Augen hat. Diese Grace kömmt nicht von der Handarbeit her; sondern sie hat lediglich ihren Sitz im Verstande und dem Geschmack desjenigen, der arbeitet. Denn ein guter Zeichner, der fast nur über die nämlichen Linien oder Züge fährt, giebt ungeschickten und unverständigen Umrissen einen Geist, ein Leben und eine Grace. Dieses erfahren die Lehrmeister, welche die Zeichnungen ihrer Schüler corrigiren, sehr oft.

Es ist nicht allezeit hinlänglich, daß das Colorit seine Richtigkeit habe, wenn es gratiös ist. Man muß in der Wahrheit das Lieblichste wählen, und seinen Ton nach der Sache richten, die man unter den Händen hat, und nach dem Orte, für den oder an dem man malt. So lieblich auch das trotzige, starke und kräftige Colorit des Giorgione ist, so wenig wird es sich auf einen Plafond schicken, auf welchem lauter angenehme Sachen vorkommen, welche nur das Liebliche und die Helle oder ein starkes Licht erfordern.

Titian hat das gehörige Mittel zu beobachten gewußt; alles ward mit unbeschreiblicher Annehmlichkeit sowohl durch die Wahl der Wahrheit, als durch die Anmuth seiner Harmonie erfüllt.

Das Colorit des Correggio hat etwas Natürliches und Zärtliches. Er hat unter seine Figuren im Licht, durch helle Wiederscheine die angenehmsten Durchsichtigkeiten eingestreut, welche, nebst dem erstaunlich Erhabenen und einer reizenden Lieblichkeit, alle Gratien des Colorits und des Pinsels zugleich entdecken.

Funfzehntes Kapitel.

Von Vermeidung des übertriebenen Eigensinns.

Wenn ich mich hier unterfange, auf dasjenige, was beym Correggio mit Grunde getadelt werden kann, einen Angriff zu wagen; so geschieht es deswegen, weil die Fehler, welche grossen Künstlern sich in ihre Arbeit eingeschlichen haben, viel geschickter als andre sind, uns in unsern Fehlern zu verbessern. Sie rühren uns viel lebhafter, und sind im Stande, uns von der Eigenliebe zu befreyen, welche uns die Kenntniß raubt, womit wir uns heilsame Grundsätze, die man uns mittheilt, zu Nutze machen könnten. Es ist eben so nothwendig, die Fehler der großen Meister zu bemerken, als ihre großen Talente zum Beyspiel vor Augen zu haben.

Die Ehrerbietung, welche man den Verstorbenen schuldig ist, muß uns nicht soweit verblenden, daß wir glauben, es sey ihnen unmöglich gewesen, einen Fehler zu begehn. Nicht der Ruhm macht das Verdienst eines Werkes, sondern das Verdienst eines Werkes muß den Ruhm erwecken und nach sich ziehn; und ich wünschte, daß die Liebhaber der Kunst sich eifriger bemühten, das Gute und Schlechte wahrzunehmen, als allein sich zu beschäfftigen, daß ihnen die Namen, die Charak-

tere

tere und das Original bekannt würden. Denn die meisten getrauen sich nicht, etwas zu loben, oder zu tadeln, bevor sie nicht diese Vorsichtigkeit gebraucht haben, nach welcher sie sodann ihre Meynung sagen.

Das Große, das Angenehme, die Gratien, das Natürliche, das Naife, das Ungezwungene und der Reiz des Pinsels sind die Theile beym Correggio, welche wir von diesem großen Maler lernen müssen. Allein, man muß deswegen seine manchmal übertriebenen Thätigkeiten oder Stellungen weder bewundern, noch nachahmen; vielweniger seine unverbesserten und nicht gut zusammenpassende Figuren, auch die Verwirrung, welche er zuweilen unter seine Gruppen gebracht hat, sich gefallen lassen. Seine Kupel zu Parma ist ein Beweis und Beyspiel davon. Als er noch lebte, haben die Leute mit dem nämlichen Vorurtheil, wie es noch unter Modernen geschieht, davon gesprochen; sie haben nichts betrachtet, als was ihnen vorwerflich schien, ohne sich zu würdigen, ihre Augen dahin zu wenden, wo Correggio Lob verdienen konnte. Durch diesen unerhörten Irrthum war die Kupel so sehr im üblen Rufe, daß man bereits den Schluß gefaßt hatte, ohne auf die ungemeinen Schönheiten Achtung zu geben, die eine lange Zeit so sehr bewundert worden, das ganze Gemälde herunter zu werfen. Man war im Begriff, ein Werk zu vertilgen, nach welchem sich die Caracci unter andre berühmte Män-

nur in der Folge der Zeit gebildet hatten; weil sie aus dieser Quelle das Große, das Annehmliche, das Liebliche, so man anderwärts nicht findet, zu schöpfen gewußt haben.

Es ist Jedermann bekannt, daß Titian damals am Hofe Kaiser Carls des Fünften die Verheerung dieses wundenwürdigen Werkes verhindert hat. Er kam nach Parma in den Tempel, das vortreffliche Werk des Correggio zu sehen, und um es mit bequemer Aufmerksamkeit betrachten zu können, ließ er sich eine Matratze bringen, legte sich darauf, und betrachtete von unten bis oben die ganze Arbeit. Während dieser Stellung trat einer von den Geistlichen derselben Kirche zu ihm, und sagte zum Titian: Sie sehn hier einen rechte Mischmasch von abgeschmacktem Zeuge, welches einer solchen Mühe nicht werth ist: man wird es ehester Tages vertilgen. Titian erschrack, und antwortete: Hütet euch, dieses zu thun: wenn ich nicht Titian wäre, so wünschte ich Correggio zu seyn!

Meine Absicht ist hier nicht, den Titian und Correggio in eine Vergleichung zu setzen; sie konnten beyde mit Recht um den Vorzug des Verdienstes streiten. Allein Titians Ruhm war bereits schon sicher gegründet und bevestiget; er stund auch in einem besondern Ansehn und Würde, und war überdieses noch ein Günstling des Kaisers; Correggio hingegen war noch unbekannt, und hatte zu seinem Behuf nichts, als sein

Ver-

Verdienst. Wie schwach aber ist nicht dieses Hülfsmittel, die Gunst der Menschen zu erlangen, wenn es nicht von dem Glück unterstützt wird!

Ich kann mich nicht enthalten, hier dem Titian das ihm schuldige Lob mitzutheilen: Was für eine ausnehmende Ehre ist es nämlich nicht für einen Mann von Ansehn, ein wahres Verdienst, welches das phantastische Verhängniß noch nicht ans Licht hat kommen lassen, aus der Finsterniß, oder vielleicht aus den Händen des Neides zu retten? Eine That, welche um so viel ruhmwürdiger ist, als man sieht, daß sie dem gemeinen Gebrauch und der gewöhnlichen Politik sehr entgegen steht. Der Eigennutz und die Eigenliebe aber rechtfertigen oftmals eine dergleichen Politik auch in der Gesinnung der sonst schätzbarsten Personen.

Nun eile ich zum Beschluß, und sage, daß es um so nothwendiger sey, die Fehler großer Männer aufzudecken, als sie denjenigen, welche dieselben nur durch ihre eigene Fehler nachzuahmen wissen, oft zum Ansehn dienen, absonderlich, wenn phantastischgewagte Sachen denen außerdem verworrenen Einbildungen zur Regel werden, und dieselben durch Schmeicheley in den Abgrund fortreißen, aus dem sie sich hernach nicht wieder heraus zu helfen wissen. Man nimmt mehr als zu oft dasjenige für eine pittureskische Begeisterung an, was man mit Recht eine Gattung von Narrheit nennen könnte. Eben dieses ist es,

was vielen Leuten den unzeitigen Wahn beygebracht hat, daß der Maler- und Dichtkunst etwas närrisches ankleben und eigen seyn müsse. Deswegen beklagt sich Horaz mit Recht, wenn er sagt, daß, wenn die Narrheit einen Poeten macht, derjenige ein rechter Thor sey, der sich alle Frühjahre von der Galle reinigen lasse, da er doch, wenn er seine Galle beysammen behielte, endlich davon soviel Vorrath haben würde, der ihm das Maaß der Narrheit verschaffen könnte, welches nöthig ist, ein tüchtiger Poet zu werden.

Sechzehntes Kapitel.

Von dem reizvollen Colorit des berühmten Titians.

Man wird sich noch wohl der Zeit erinnern, in welcher die Maler- und Bildhauerakademien durch den berufenen Zwiespalt vom Colorit und von der Zeichnung getrennt waren. Einige von der Zeichnungskunst eingenommene, setzten das Colorit aus aller Achtung, und wollten es vernichten. Andre hingegen schätzten das Colorit so hoch, daß sie gegen die gründlichsten Schönheiten der Zeichnung eben so viel Haß blicken ließen. Die Schüler nahmen an dem Streit ihrer Meister so sehr Theil, daß sie dasjenige gleichsam mit Füssen traten, was sie ihren Meynungen entgegen gesetzt zu seyn glaubten. Man streute Satyren und Schmähschriften aus, wodurch man die Wissenschaft der oder jener Künstler angriff, und so gar ihre Personen verhöhnte. In diesem pittureskken Kriege wurde von einigen die Standarte des Rubens, von andern des Poussins ausgesteckt. So lange die Anhänger des Rubens den Poußin mit Verschmähungen überhäuften, so lange wurde Rubens von den Verehrern des Poussins nichtswürdig herumgezogen. Allein, obschon diese zween großen Maler die einzigen Gottheiten gewesen sind, die man anzubeten schien; so setzten die Eigenliebe und der Neid doch alles in Gäh-

rung. Ein junger Maler war damals nicht im Stande, die Bosheit so heimlicher Triebwerke einzusehen, und konnte nicht begreifen, wie und warum man eine Seite verderben wolle, um eine andre empor zu heben. Dieses hieß eben so viel, als sich einen Arm abschneiden, damit der andre sich besser befinde; oder sich ein Auge ausstechen lassen, damit das andre besser sehen könnte.

Es ist zwar ausgemacht, daß ein Gemälde ohne Colorit nicht vollkommen seyn kann; allein, wie kann man denn verlangen, daß das Colorit ohne Zeichnung bestehen soll?

In der That, das Licht, welches macht, daß die Farben erscheinen, läßt sie nicht anders als auf bereits schon gestalteten Körpern sehn. Ohne Licht kann man nicht erkennen, ob ein Baum grün ist, oder nicht. In der Finsterniß aber kann man hingegen wohl bemerken, wie dick und von was für einer Form er sey.

In der barberinischen Gallerie zu Rom sieht man das von Thon gemachte Portrait eines Pabstes aus dem Hause Barberini, welches ein blinder Bildhauer modellirt hat. Er griff dem heiligen Vater stets ins Gesicht, und machte im Thone, was er dort empfunden hatte. Ganz Rom gestund, das es vollkommen getroffen sey. Wenn also die Zeichnung die Form einer Sache ist, so ist sie auch die Grundlage der Malerey, und kann ohne Farbe bestehn; da hingegen das Colorit ohne

Zeich-

Zeichnung, nämlich ohne Form des Gegenstandes, nichts ist; denn obschon in der Natur das Licht und die Farbe unzertrennlich sind, weil überall, wo Licht ist, auch Farben sind; so hat es auch jederzeit seine völlige Richtigkeit, daß ein bloßer Umriß von Licht und Schatten ohne Beyhülfe des Colorits könne verstanden werden, und zwar um so viel mehr, weil die bloße Kenntniß des Grades der Schatten und Lichtes so stark verführt, das unbetrügliche Augen zuweilen in einer bloßen Zeichnung gewisse Farben zu sehn sich einbilden, die nicht vorhanden sind.

Die Zeichnungen und Umrisse des Titians und Rubens beweisen sowohl, als die Kupferstiche, worinn Schatten und Licht wohl angebracht sind: denn in Gemälden sind weiß und schwarz keine Farben. Jenes dient, das Licht vorzustellen, dieses aber die Finsterniß und Schatten.

Man setze demnach voraus, daß Licht und Schatten, welche man mit Recht für einen Theil der Zeichnung hält, wohlangeordnet sind; so ist der Haupttheil des Colorits gewiß dieser, einer jeden Sache ihre wahre Farbe zu geben, die man Localfarbe nennt. Allein diese Localfarbe verändert sich nach dem Charakter des Lichts, welches die Sachen nach der Entfernung, worinn sie sich befinden, beleuchtet; auch nach dem Ton, welcher einer Gegend anständig ist, und sich nicht jederzeit zu einer andern schickt.

Die so genannte Nacht des Correggio kann hier zum Beyspiel dienen, welche vormals im herzoglichen Palast zu Modena zu sehen war, itzt aber die Gallerie zu Dreßden verschönert. Dieses Gemälde kann man, ohne sich lange zu besinnen, in Ansehung des Lichtes und Schattens, für das erste Stück in seiner Art halten, das in der Welt zum Vorschein gekommen ist. Es stellt die Geburt Christi vor: die Mutter Gottes und das Kind sind eine Masse von Licht, welches die Augen blendet, und sich auf die Hirten ausbreitet; die Luft ist ziemlich heiter, doch ist das Licht um viele Grade schwächer, als gedachtes Hauptlicht. Mitelli hat es in Kupfer gestochen. In Ansehung der Composition kann man nichts schöners hoffen oder wünschen, ausser, daß der Mond in einem Winkel in der Höhe, ob er schon nichts beleuchtet, hätte können weggelassen werden, weil er doch im Licht eine Irrung macht.

Richardson berichtet, daß Correggio dieses Gemälde um 208 Lire alter Währung von Reggio, das ist ungefähr nach römischem Gelde 8 Doppien, oder nach deutscher Münze 48 fl. zu einem Altar in Sant Prospero zu Reggio verfertiget habe. Es sind verschiedene Entwürfe davon vorhanden; in meinem Cabinet aber befindet sich eine auf Kupfer gemalte Kopie. Diesen hat, wie Bellori versichert, Annibal Caracci mit seiner Hand verfertiget. Sie befand sich anfangs in der Gallerie des Don Lelio Orsini, Fürstens zu Nerola.

Nerola. Von diesem bekam sie der Herzog von Uzedo, dessen Sammlung von Gemälden zu Wien verkauft worden, wo ich sodann das Glück hatte diesen Schatz für mich zu erstehen. In diesem Gemälde hat Caracci den Mond weggelassen, und einige von der Mitten des Bildes entfernte Lichter schwächer gemacht. Man sieht in der Dunkelheit den Horizont, und in der nächsten Finsterniß den heiligen Joseph und noch verschiedene Figuren, nebst denen Stallthieren so, wie die natürliche Nacht es zuläßt.

In dergleichen Umständen, wo vom Colorit die Rede ist, besteht die große Kunst darinn, daß man die Natur genau nachahme, und einen Gegenstand in Vergleichung des andern, da man eine Farbe der andern entgegen setzt, empor bringe. solche Gegensätze oder Contraste vermehren allezeit die Stärke, das Natürliche und die Uebereinstimmung des Gemäldes. Allein, diese wunderbare Kunst hanget nicht nur von einem beständigen Nachsinnen ab, sondern sie erfordert auch einen guten Geschmack und eine scharfe Erfindungskraft, welche, so zu sagen, eine Gabe der Natur ist, und durch die Betrachtung schöner Sachen sich verstärket. Diese Kunst ist eine Art von Zauberey, welche noch wenige begriffen haben, dergestalt, daß es scheint, sie wäre nur dem Titian allein vorbehalten gewesen.

Uebrigens muß man sich nicht einfallen lassen, daß die Wirkung der Localfarben als ein sonderba-

derbares Geheimniß, nur einer kleinen Anzahl von Personen bekannt sey, welche glauben, sie allein hätten das Recht, davon zu urtheilen; denn da diese Wirkung auf der Nachahmung der Natur beruhet; so muß sie für alle Menschen gehören. Ich rede von der Wirkung, und nicht von der Kunst; denn man wird wohl wenig andre, ausser wirkliche Künstler, antreffen, die im Stande sind, von dieser Kunst Rede und Antwort zu geben.

Ich sage also, daß ein junger Mensch, der Augen hat, einsehen und empfinden müsse, ob in der Nachahmung, welche das einzige Ziel des Malers ist, zum Beyspiel: das Fleisch der Farbe eines Fleisches, die Leinwand der Leinwand, und die Erde der Erde änlich sey, welches sich auch von allen andern Gegenständen der Natur sagen läßt.

Man könnte sich hierinn vielmehr nach der Gesinnung derjenigen richten, welche nur nach ihrer natürlichen Empfindung urtheilen, als nach vielen andern, welchen ein angenommenes Wesen oder ein Vorurtheil den Schleyer über die Augen gezogen hat. Ein solches Vorurtheil geht oft so weit, daß wir Personen sehen, welche ihre natürlichen Kenntnisse zur Unzeit hintangesetzt haben, um dem Vorurtheile derjenigen zu folgen, welchen die angenommene Art zur Regel, und das Ansehen anstatt der Vernunft dient.

Wenn

Wenn dahero einige von den Anhängern des Giorgione höreten, daß er allein die Kunst des Colorites besitze, sie aber indessen selbst von diesem großen Meister vielleicht nur Stücke gesehen hatten, worinn das Kräftige und Starke denen darauf gemalten Sachen, auch der natürlichen Farbe des auf diesen Stücken etwan vorgestellten Landes anständig und gemäß war; so haben sie die wahren von der Natur und Vernunft hergeleiteten Grundsätze nicht untersucht, sondern geglaubt, daß alles, was nicht von einem verbrannten Geschmack wäre, wider das Colorit verstoße.

Andre, welche vor die Gemälde des Rubens ganz und gar eingenommen sind, welcher berühmte Mann aus eben gedachten Gründen dasjenige hell vorstellte, was Giorgione braun machte, und ein jeder zugleich die Natur seines Landes nachahmte, haben geglaubt, daß, weil sie nur das liebreizende hochschätzten, alles, was stark ist, übertrieben sey, und nahmen weder die Oerter, noch die Sachen in Acht, denen verschiedene Charaktere zugehörten.

In allen Sachen muß man den geziemenden Ton erwählen, und demselben solchergestalt folgen, daß daraus eine vollkommene Harmonie entspringe, wenn jede Sache mit ihrem wahren Charakter vorgestellet worden.

Indessen glaube ich, daß eine starke Manier gemeiniglich durch das Erhabene, so sie in den Werken hervorbringt, die vortheilhafteste sey.

Was

Was ich stark nenne, das will ich nicht für schwarz gehalten wissen; denn das Schwarze ist sehr schädlich, und so hart es ist, eben so abgeschmackt läsſet es auch, als das Weiße.

Man mag aber einen so starken Ton nehmen, als man will; so kann die Stärke doch ohne den Liebreiz nicht bestehn, welchen die Natur uns allezeit vor Augen stellt.

Jemehr verschiedene Parthien in einem musikalischen Chor sind, destomehr nähert sich die Harmonie der Vollkommenheit. Jemehr Töne von mannichfaltigen Farben in einem Gemälde angetroffen werden, destomehr wird es zusammenstimmen und harmonisch seyn. Wenn in einem musikalischen Chor alle zusammen gut singen, so vermehrt sich die Uebereinstimmung des Ganzen unendlich. Je schöner und besser die Theile einer Schilderey ausgesonnen sind, desto vortrefflicher wird das Ganze. Eine große Maschine kann niemals bestehn, wenn das Triebwerk, wodurch sie in Bewegung gebracht wird, irgendwo mangelhaft ist. Man muß also in einer sorgfältigen Untersuchung des Colorits nicht nachläſsig seyn. Dieses findet man in der genauen Nachahmung der Natur. Man muß also sich befleißigen, wie Titian, alle Schönheiten auszudrücken, welche die Natur vorstellt. Jedoch hier hat man sich wohl in Acht zu nehmen, daß die unzähligen Veränderungen der Farben dermaßen verbunden werden, damit die Massen derſelben

selben in keine Verfälschung, oder gar ins Verderben gerathen. Ueberhaupt hüte man sich vor der Trockenheit, welche durch eine allzugroße Genauigkeit entstehn kann. Man muß sich Mühe geben, daß aller angewandte Fleiß in der Kunst gleichsam durch eine höhere Kunst verdunkelt werde.

Vermittelst des Schwarzen werden nicht durch zwey oder drey von einander abgesonderte Farben in großen Arbeiten die Massen erhalten; sondern durch die Kenntniß des Lichtes und des Schattens sowohl, als durch die Lieblichkeit der Farben bringt man die größesten Wirkungen hervor. Die Kupel des Correggio ist körnigt und wohl ausgesonnen; sie ist wie ein Bild, das auf der Staffeley verfertigt worden; sie giebt die Wahrheit, von der ich hier rede, so gut zu erkennen, als Gemälde von andern großen Meistern.

Will man mir den Tintoretto vorwerfen, dessen allzu nachläßige Arbeiten zuweilen ein sehr gefährliches Muster sind; so werde ich antworten, was Annibal Caracci seinem Vetter Ludovico Caracci schrieb. Dieser große Mann sagt: Er habe Stücke vom Tintoretto gesehen, welche bald über den Titian, bald sehr weit unter ihm wären: Dennoch hat er in denen am wenigsten ausgearbeiteten Sachen, welche von seinem Pinsel herkommen, jederzeit das Harte und die Trockenheit durch eine verwunderungswürdige Kenntniß der lieblichen und harmonischen Stellen zu vermeiden gewußt.

Die Vermischung der Töne und der Farben muß einem Regenbogen gleich seyn; sie ist durch unzählige Manieren vervielfältiget. Allein ihr Zusammenfluß ist so gelinde und so unmerklich, daß, was sich zusammen vereiniget, nur eines scheinet, und als ein Ganzes nur diejenige liebliche Zusammenstimmung formirt, welche die Augen bezaubert. Das Auge sowohl, als alle übrigen Sinnen können dergleichen Dinge nicht vertragen, die einander äusserst zuwider sind. Sowohl in der Malerey, als in der Musik winkt immer ein Ton dem andern. Die Augen können das schöne Blaue oder Azur neben dem glühend Rothen nicht ohne Verdruß ansehen; und man muß sich dieser äussersten Dinge nicht anders bedienen, als die Tonkünstler den Mißklang oder falsche Töne gebrauchen, welche man in der Musik duldet, um die Annehmlichkeit des vollkommenen Zusammenklangs desto lieblicher auszudrucken, und dieselbe desto empfindlicher zu machen. Selbst solche Rauhigkeiten verursachen oftmals eine große Wirkung, und zwingen das Auge durch eine gewisse Macht, sich nach besondern Gegenden des Gemäldes, wohin man es haben will, zu wenden. Eine solche Rauhigkeit kann auch zuweilen der Stärke des Ausdruckes zu Hülfe kommen. Es erfordert aber viel Geschicklichkeit, sie an die gehörige Stelle zu bringen, und sich jederzeit zu bestreben, damit eine so seltsame Uebertreibung durch eine kleine und klug angebrachte

Stelle

Stelle eines Ueberganges künstlich in Sicherheit gestellt werde.

Obschon das Sonnenlicht, oder ein jedes andres, es sey von was für einer Beschaffenheit es wolle, in der That keine Farben erzeugt, so lässet es doch nicht nach, dieselbigen auf eine oder die andre Art zu verändern. Die Sonne macht, daß sie dem Auge des Beobachters sehr gelblicht, der Mond viel weisser und bleicher, und das Feuer viel röthlicher erscheinet.

Zu Rom pflegt man jährlich die neu verfertigten Gemälde öffentlich und nach der Reihe in großen Höfen sehen zu lassen, wo gemeiniglich der Neid, die Mißgunst und die Eifersucht herrschen. Man hängt die vortrefflichsten Stücke vielmal aus Bosheit in die Sonne, damit sie andern im Schatten den Werth nicht streitig machen. So sah ich ein Stück des Pietro Bianchi und Pompeo Battoni, die sich mit mir da befanden und von Herzen lachten, daß man sie durch die Sonne habe verkleinern wollen. Ihre Stücke aber behaupteten doch durch ihre Vortrefflichkeit, ob sie gleich in der Sonne hiengen, vor allen andern den Vorzug. Zuweilen ereignet sich aber ein solcher Zufall auch nur von ohngefähr, nachdem nämlich die Sonne scheinet, oder sich hinter die Wolken verbirgt. Das aber ist ein vor allemal gewiß, daß sie große Veränderungen verursachet.

Ueberdieses brechen die Farben der Gegenstände, welche auf andre einen Wiederschein wer-

sen, nothwendiger Weise den wahren Charakter; und dieses sind solche Nebendinge, welche, wenn sie gut angewendet werden, in einem Gemälde die unentbehrliche Zusammenstimmung zuwegebringen.

Was für Wirkungen kann nicht die unzählige Menge von Verbindungen der Farben nach sich ziehen? Denn sie übertrifft die Noten in der Tonkunst, und alle Buchstaben im Alphabet. Wenn diese Verbindungen mit verschiedenen Stufen und Graden des Lichtes und des Schattens zusammen vereiniget werden; so verursachen sie eine so verführerische Wirkung in den Augen des Beobachters, daß man zuweilen deswegen andre Theile des Gemäldes gar zu leicht der Nachläßigkeit aufopfert und dieselben übergeht.

Indessen muß man sich sorgfältig hüten, zu glauben, daß der ganze Vorzug und Verdienst dieser schönen Kunst nur in diesem Theile der Harmonie bestehe; denn es ist gefährlich, die andern ausser den Augen zu setzen, um nur jener allein anzuhangen. Die Vollkommenheit eines Gemäldes besteht nicht nur in einer reizenden Erscheinung, die den Anblick reizet, ob sie gleich darinnen herrschen muß; sondern es müssen nächst diesem allerdings nothwendigem Reize auch noch andre vollkommne Schönheiten vorhanden seyn, welche aufhalten und lange beschäfftigen, auch das Herz und den Verstand so entzücken, daß man wünschet,

schet, dasjenige immer wieder zu sehen, was man schon oftmals gesehen hat.

Wenn man in einem Werke bald durch liebliche und verbundene Farben, bald durch herzhafte und starke Gegensätze auf einmal, so zu sagen, alle Töne der Malerey zusammenfassen kann; so wird das Gemälde eine Gattung von Wunderwerk.

Die Platfonds müssen auf eine annehmliche und helle Art gemalt werden, damit sie durchsichtig und durchgedrungen scheinen. Dieses verhindert nicht, daß, wenn das Gewölbe hoch genug ist, man nicht starke und kräftige Sachen darinn anbringen könne, welche, da sie von oben gleichsam unsern Augen sich entgegen herabzuschwingen scheinen, alle übrigen nach und nach zurück treiben, und machen, daß sie gleichsam in die Höhe fliegen, dergestalt, daß das natürliche Gewölbe dasjenige nicht mehr zu seyn scheinet, was es in der That durch seinen Bau ist.

Die wahren Muster, denen man in der Kunst zu coloriren folgen muß, sind **Giorgione** und **Titian**. Jener ist den frischen und springenden Wassern gleich, welche sich durch Kunst mit Gewalt und Ungestüm in die Luft erheben; der andre aber den angenehmen Quellen, die durch ihre bloße Natur schön sind, und mit einem angenehmen Geräusche mitten durch Wiesen und Blumen fortrinnen, ohne ihren natürlichen Lauf im mindesten zu verlassen. Es ist also unwider-

sprechlich, daß der wahre Begriff, den wir von der Malerey haben müssen, demjenigen gleich sey, den Horaz von der erhabnen Dichtkunst giebt, wenn er sagt, daß ein Gedicht wie ein schöner Fluß seyn müsse, welcher zwar stark, aber doch reinlich fortfließet.

Wenn man unterdessen einem Gemälde mehr Stärke, Haltung, Erhabenheit und Rundung zu verschaffen weis, und dasjenige beobachtet, welches verursachet, daß sich die platte Fläche einer Leinwand und die Entfernung des Auges verlieret; so glaube ich, daß man sich über die Natur selbst erheben könne, wenn man die Farben, welche sie dem Auge vorstellt, nach Gelegenheit schärfet, höher treibet, schwächet und lindert. Michelagnolo, welcher in der Anatomie die tiefste Kenntniß besaß, verstärkte seine Contorni, oder Umrisse, oft so sehr, daß er zuweilen die Muskeln mehr erhaben, viel größer und ansehnlicher machte, als sie gemeiniglich die Natur zeigt. Auf gleiche Weise kann ein großer Meister in der Kunst, die Farben zu brauchen, absonderlich in großen Werken, den Glanz derselben höher treiben. Er kann zuweilen, jedoch vorsichtig, ihre Lebhaftigkeit, absonderlich, wo das stärkste Licht ist, vermehren, und manchmal noch mehr Erhöhung zuwege bringen, und die Wiederscheine sichtbarer machen, wenn er denen Massen der Schatten solche Sachen entgegen setzt, deren Licht und Farbe jenen ein Ansehn geben, und sie rechtfertigen.

Wenn

Wenn die röthlichten und starken Schatten am gehörigen Ort angebracht sind, so beleben und beseelen sie ein Werk. Man muß auch Achtung geben, daß die bräunsten und stärksten Farben, die man auf der Palette hat, und die man auf der Leinwand braucht, jederzeit durch das natürliche Licht hell werden, und daß die äusserstен Schatten der Natur, die man nachahmen will, von solchem Licht allerdings entblößet sind. Ein schwarzes Kleid z. B. ist eigentlich, wie die schwarze Farbe auf der Palette. Diese Farbe aber hat Schatten, welche die Malerkunst nicht erreichen kann. Eben so verhält es sich mit dem Glanze des Lichtes, welchem die Kunst nicht beykommen kann. Ein jeder kann hierüber seine eignen Betrachtungen anstellen und sehr nützliche Folgerungen daraus ziehn. Ich will nur z. B. anmerken, daß man zuweilen mit der Wirkung einer Sache sich begnügen müsse, wenn man die Sache selbst nicht malen kann: Dergleichen sind der Geruch, die Glut, das Feuer, das Licht, der Mond, und die Sonne. Die Wirkung des Geruches ist eine Blume vor der Nase; der Glut, die dahin gestreckten Hände zum Wärmen; des Feuers der Rauch; des Lichtes eine dabey stehende sehr helle Sache; des Mondes und der Sonne die wohlangebrachten Lichter und Schatten, welches alles ein geschickter Maler sehr vielfältig anzubringen wissen wird. Das Licht in der Macht des Correggio wird stark, weil das gegenüberstehende Weib ihre Hand vor die Augen hält.

Gleichwie ein großer Zeichner sich nicht befriediget, dem menschlichen Körper die gehörigen Verhältnisse zu geben, und ihn durch Annehmlichkeiten sowohl als durch die Vortrefflichkeit des Geschmackes schöner zu machen trachtet, wenn er nicht nur in der Natur das Schönste, sondern auch das Vortrefflichste erwählt; also muß ein großer Colorist auch diejenigen Farben hervorsuchen, welche zur Wirkung seines Gemäldes die geschicktesten sind. Er muß seine Gegenstände nicht nur natürlich, sondern auch reizend, gratiös und anständig, so wohl in Absicht auf die Harmonie, als die Zusammensetzung, Composition und Anordnung, das Ganze, den Charakter, die Sache selbst, und den Ausdruck der Leidenschaften schildern. Man muß, wie die Tonkünstler, sich eine Mode angewöhnen, welche sich zur Sache schickt, und auf den ersten Anblick den wahren Charakter, entweder der Freude, oder des Schreckens, der Traurigkeit u. d. g. ausdrücken. Denn das Colorit hat seine Richtigkeit und Correction oder Unverbesserlichkeit sowohl, als die Zeichnung; es besitzt auch das Vermögen, sowohl Leidenschaften durch das Ganze, als durch besondre Gegenstände auszudrucken. Horaz nennet durch ein von der Malerey hergenommenes Gleichniß dasjenige Farben, was man in den gelehrten Wissenschaften verschiedene Stile oder Schreibarten heißet.

Man

Man kann also sicher den Schluß machen, daß, weil die Gemälde nicht anders, als in so fern sie sich ihrem Ziel nahen, vollkommen sind, dieses Ziel aber nichts anders, als die Nachahmung ist, die Malerey oder solche Gemälde ihre ganze Vollkommenheit dem Colorit schuldig sind, welches, wie andre Theile, seine Regeln und Vorschriften hat. Allein der Grund einer Regel wird unthätig, wenn das Genie und der Geschmack nicht Mittel an die Hand geben, eben die Regel anzuwenden. Ich für mein Theil, sagt Horaz, verstehe nicht, was die Kunst ohne Naturel, oder das Naturel ohne Kunst auszurichten vermögend ist. Beyde haben unter einander ihre Hülfe und Gegenhülfe vonnöthen, und müssen jederzeit mit einander verbunden seyn. Wie seltsam ist es, solche weit aussehende, große und erhabene Genies anzutreffen, welche andern die Sorge überlassen, Regeln zu sammeln, selbst aber dieselben bereits in Uebung haben, ohne daß sie sich jemals bemüht hätten, dieselben zu kennen, oder sich dadurch einen Unterricht zu verschaffen.

Die bloße Stimme des Unterrichtes aber ist verdrüßlich und ekelhaft anzuhören. Die Waage, auf welcher man das Gute und Schlechte abwägt, macht, daß man das gewöhnliche Wohlgefallen, das man auch gemeiniglich mit sich selbst hat, duldet, diese Waage aber wirft die sündhaften Lobeserhebungen, die man uns

andichtet, sehr oft allzu grausam über einen Haufen.

Da ich für mich diese Regeln nur in der Ausübung andrer Künstler bewundern kann; so erkläre ich hiemit öffentlich, daß ich solche nur für Schüler hier anführe, und dieses Kapitel mit demjenigen beschließe, was Plutarch vom Sokrates sagte, welcher, da man ihn fragte, wie es möglich wäre, ohne Wohlredenheit andre dennoch zu Rednern zu machen? antwortete: Obgleich die Schleifsteine selbst nicht schneiden können, so machen sie doch den Stahl zum Schneiden scharf.

Siebzehntes Kapitel.

Von dem zierlichen Umrisse der antiken Bildhauerkunst.

Unter die hochachtungswürdigsten Denkmaale der Bildhauerkunst zählet man billig diejenigen, welche in der Zwischenzeit des peloponnesischen Krieges, und des Verfalls der altrömischen Monarchie sind verfertiget worden. Man weis, daß die Maler- und Bildhauerkunst bey den Aegyptiern ihren Anfang genommen, und hernach zu den Griechen übergegangen sind. Diese haben durch die Hoheit ihres Genies, oder ihrer sonderbaren natürlichen Gemüthsgaben, durch ihren Fleiß im Nachsinnen, durch ruhmwürdige Belohnungen und andre vielfältige Anlockungen, diese zwo Künste zu einer Vollkommenheit gebracht, zu welcher, wie es das Ansehn in der That beweiset, die folgenden Jahrhunderte und andre Völker niemals haben gelangen können. Sollte uns dieses nicht zur Lehre dienen, daß wir niemals entscheiden sollten, was für Werke gut sind, und was für welche in das Alterthum oder in unsre Zeiten gehören? Die Griechen, welche zwar an Fähigkeit die Aegyptier übertrafen, hatten doch denselben das Antike zu danken; gleichwie die Römer dasselbe hinwiederum von den Griechen ererbet haben, ob sie gleich diesen niemals überlegen gewesen sind.

Es ist der natürlichen Billigkeit gemäß, daß man das gegenwärtige Verdienst so ehre und lobe, wie es billig ist; daß man große Männer bewundere, und ihnen sowohl Ehre, als Gerechtigkeit wiederfahren lasse, deren Werke durch eine lange Reihe von Jahren der Nachwelt sind geweihet worden.

Ich bewundere die Alten, sagt **Plinius der jüngere**; allein ich bin keiner von denjenigen, welche das Gegenwärtige verachten. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Natur so sehr erschöpft und unfruchtbar sey, daß sie nichts Gutes weiter hervorbringen könne. Wenn jedermann sich an diesen vernünftigen Ausspruch hielte, und der Verstand, welcher von denen oft verblendenden Vorurtheilen befreyet wäre, sich geschickt machen könnte, die Wahrheit einzusehen; so würde man nicht in den Irrthum verfallen, mit dem einige das Verdienst der Werke nur nach dem Alter abwägen; andre aber durch eine allzulebhafte Neigung zum Gegenwärtigen und zu guten Freunden, vielleicht auch zu sich selbst, die Talente, welche sie von ihrer Geburt an unterscheiden, vernachläßigen, um nur jederzeit wider die vornehmsten Todten Krieg zu führen; mit Bitterkeit die geringsten Fehler, so sie antreffen können, oder da zu finden gedenken, vergrößern, und mit flüchtigen Augen über die ausnehmenden Schönheiten hinweg eilen, welche der gute Geschmack, der Verstand und die durch Jahrhunderte bewährte Erfahrung selbst allezeit gebil-

gebilliget und gut geheißen hat, und welche Schönheiten eben diejenigen sind, die gemeiniglich den Werken derjenigen, so sie verachten, einen guten Erfolg zuwegebringen.

In der That, wir sehen alle Tage, daß die nämlichen Meisterzüge, welche in modernen Werken den Menschen am meisten gefallen haben, gerade dieselbigen sind, welche Ursach gewesen, daß man die Kunststücke berühmter Meister des Alterthums bewundert hat. Denn man findet den Verstand und die Vernunft in allen Jahrhunderten und zu allen Zeiten, und die Wahrheit wird immer Wahrheit bleiben.

Ist es nicht wahr, daß ein Maler, welcher in seiner Kunst vollkommen werden will, sich jederzeit die vornehmsten alten Meister zu seinen Mustern vorstellen, sie studiren, und einem jeden in den Theilen nachahmen müsse, welche dieselben in Absicht auf die Natur und Vernunft allezeit von andern unterschieden haben?

Kann man wohl im Colorit vortrefflich werden, es mag nun durch eine besondre Nachahmung natürlicher Gegenstände, oder durch die allgemeine Zusammenstimmung, durch die Stärke und Lieblichkeit, durch das Angenehme und Gratiöse geschehen, ohne mit dem Geschmack des Titians, oder des Giorgione übereinzutreffen, nach deren Grundsätzen sowohl, als nach des Correggio, man sich noch zu richten trachtet, wenn man in

seiner

seiner Arbeit das Runde, das Erhabene, die Haltung, wie man alles dieses in den Werken dieser großen Männer wahrnimmt und sieht, anbringen will?

Man wird niemals correct oder richtig und mit Zier- und Reinlichkeit zeichnen, wenn man nicht mit Raphaelen, mit Dominichinen und mit den Alterthümern einige Gleichheit erlangt.

Der gute Geschmack dieses nämlichen Contorno oder Umrisses wird sich vom Geschmack der Caraccien, des Correggio und des Michelagnolo nicht unterscheiden. Das Edle, das ungezwungen Einfältige und Mannichfaltige der Charaktere, das Feine, und das Richtige im Ausdrucke, die klugen und erhabenen Ideen, werden die Denkungsart des Dominichino, und insonderheit des göttlichen Urbino zu Hülfe rufen.

Wollen wir, daß man unsern Geschmack in Kleidungen und Falten loben soll, so wird er von dem Geschmack des Raphaels von Urbino des Andrea del Sarto, des Guido und Correggio nicht abweichen.

Will man in seinem Gemälde die Anmuth herrschen lassen; so muß man bald den Schwung des Correggio und Parmiggiano, bald die regelmäßige Schönheit des Raphaels und die entzückenden Reize des Guido sich vorstellen.

In der Kenntniß des Schattens und Lichts, und in der Wirkung des Ganzen, muß man auf den Rubens, van Dyck und Rimbrand einen Blick werfen.

Auf gleiche Weise muß man sich in der Composition, Anlage, oder Zusammensetzung, in der Schönheit des Pinsels, und in allen andern Theilen der Kunst, wenn man sich dadurch Ruhm verschaffen will, niemals von einem großen Meister entfernen, der schon vor uns gelebt hat, und von welchem wir unsre Einsicht und unsern Geschmack haben bekommen müssen.

Es ist also unsre Pflicht, daß man in Beurtheilung der Arbeiten von großen alten Meistern nicht nur sehr behutsam gehe, weil ihr Andenken bereits geheiliget ist; sondern man muß sie so zu sagen durch eine Art von Erkenntlichkeit als unsre alten Anverwandten und Freunde ansehn, welche uns einen Theil ihres Reichthums vermacht, und uns in unsern Lehrjahren erzogen haben. Da nun in Freundschaftshandlungen das bloße Wiedergeben nicht genug ist; so wird man denjenigen, die uns ein Vergnügen verschafft haben, eine Wiedervergeltung schuldig, und die Pflicht erheischet, daß man seinen Freunden aus Hochachtung ihrer guten Eigenschaften einige Fehler nachsehe.

Man muß bekennen, daß die Alten, die man so sehr bewundert, auch ihre Fehler haben, welches wohl niemand in Zweifel ziehen wird; jedoch

doch überwiegen ihre vortrefflichen Eigenschaften dieselben bey weiten.

Kann man es natürlicher Weise wohl glauben, daß Männer, welche von so vielen Jahrhunderten her in Ehren gewesen sind; Männer, sage ich, welche von andern an sich schon verwunderungswürdigen Männern, die sie für ihre Meister erkennt und verehrt haben, nachgeahmt und bewundert worden, unsrer Lobeserhebungen, unsers Zurufes und unsers Beyfalls nicht würdig sind? Heißet es nicht, sich zuviel in Gefahr setzen, wenn man so viel fürchterliche Gegner anzugreifen sich erkühnet? Ich meines Orts glaube, daß, wenn man schon in einige Ausschweifungen verfallen sollte, es eher zu verzeihen wäre, wenn man in Gesellschaft einer erleuchteten Menge irre gienge, als wenn man es bloß wagte, auf so wenig gebahnten Wegen fortzugehen.

Wenn man jederzeit lieber nach Grundsätzen und nach Geschmack, als nach Eigensinn urtheilte, so würde man ohne Zweifel ein vernünftiges Mittel finden, welches uns auf gleiche Weise von beyden gegeneinander gesetzten äußersten Seiten entfernen würde. Denn da einige das Verdienst des Alten mit allzu großem Eifer angreifen, so lassen andre für Leute unsrer Zeiten eine allzu große Verachtung spüren. Man rühmet und verdammt oftmals, was man nicht versteht. Die mit Vorurtheilen behafteten Ignoranten bewundern die Alten bloß deswegen, weil sie alt sind; die Kenner

ner schätzen sie hoch, weil sie viel Kunst darinn wahrnehmen; welches macht, daß sie nicht von allen bewundert werden. Die Unwissenden verachten die Werke unsrer Zeiten, weil sie so zu sagen unter ihren Augen verfertiget worden; die wahren Besitzer der Kunst haben Hochachtung für die Modernen, wenn sie solche verdienen, und verwerfen sie, wenn die Verachtung ihnen vielleicht noch zur Aufmunterung dient. Vom Antiquen habe ich nichts zu erwähnen, ausser daß man es leichter, als das Schöne wahrnehmen könne.

Was uns Anlaß giebt, auf eine oder die andre Weise zu urtheilen, ist das Vorurtheil, welches man uns durch die Erziehung in unsrer Jugend eingeprägt hat. Dieses ist der fruchtbare Ursprung unsers Irrthums und unsrer Verblendung.

Es ist wahr, daß, weil wir von Jugend auf gewisse alte Meister mit Verehrung zu studiren erzogen worden, wir gewohnt sind alles zu bewundern; daher glauben wir, daß ihnen niemals etwas gleich kommen könne, ehe und bevor wir noch von ihnen einige Kenntniß erreicht haben. Dieses durch eben diese Ursache in unsern Sinnen erzeugte Vorurtheil wird fast allgemein. Also nähret man sich mit der Meynung dieses Haufens, und unterwirft sich derselben mit der größesten Ehrerbietung weit lieber, als der Macht der Vernunft.

Der gröſeſte Theil der Menſchen iſt einigermaßen jenen kleinen Figuren von Holz ähnlich, deren ſich die Maler zu Einrichtung des Gewandes und Anordnung der Falten bedienen. Dieſe Gliedermännchen bewegen ſich nicht aus innerlichem Triebe, ſondern bloß durch äuſſerliche fremde Hülfe. Dieſes macht, daß man auf fremdes Trauen und Glauben die Modernen überhaupt der Verehrung aufopfert, welche man ſonſt allen Alten insgemein zu bezeigen pflegt.

Die Todten ſind auch noch einen Theil des Lobes, welches man ihnen zu Ehren zu viel verſchwendet, der heimlichen Mißgunſt ſchuldig, welche man gegen die Lebendigen heget, denen man nicht den mindeſten Fehler verzeiht, und für welche man jederzeit in der Unterſuchung ihrer Arbeiten eine boshafte Zärtlichkeit annimmt.

Die Alten, die wir itzt am meiſten bewundern, und die man in der That nicht genug ehren kann, haben ſich ſelbſt in unzähligen Gelegenheiten wegen der Ungerechtigkeit, womit man zu ihrer Zeit wider ſie zu verfahren pflegte, ſehr beklagt. Horaz ſagt in einem Schreiben an den Kaiſer Auguſtus: daß derjenige Held, welcher die vielköpfige Schlange getödtet, und alle Abentheuer, welche das Verhängniß ihm entgegenſchickte, überwunden hat, überzeugt worden ſey, daß der Neid allerdings nicht eher als nach dem Tode gebändiget werden könne. Er ſetzt hinzu, da er mit Auguſto ſpricht: „Dein Volk, welches

„darinn

„darinn so gerecht, billig und klug ist, daß es dich „allen griechischen und römischen Helden vorzieht, „urtheilt von allem übrigen nicht mit gleicher Bil„ligkeit. Denn es bezeigt gegen alles, was noch „nicht gestorben ist, überhaupt nichts, als Ver„achtung und Haß.„

An einem andern Orte sagt eben dieser Horaz: „Wenn es sich mit den Arbeiten verhält, wie „mit dem Wein, welcher durch die Zeit besser „wird; so möchte ich wissen, was für eine Zeit „genau erfordert würde, um unsern Werken ei„nen Werth zu verschaffen. Muß denn ein Au„ctor, welcher seit hundert Jahren todt ist, unter „die Alten und Besten gerechnet werden? oder „gehört er nicht noch unter die schlechten Moder„nen? Wir wollen einen gewissen Zeitpunkt setzen „über den man nicht mehr streiten kann: Wenn der„jenige, welcher schon seit einem Jahrhunderte „bekannt, gut ist; so ist die Frage, in welchen „Rang man denjenigen setzen müsse, dem von „hundert Jahren noch ein Monat oder ein Jahr „abgeht? Gehört er unter die Alten, oder unter „diejenigen, welche die Verachtung unsers Jahr„hunderts sind, und die es auch in den künftigen „Jahrhunderten seyn werden?„ Ich müßte die ganze Epistel des Horaz B. 2. K. 1. an den Kaiser anführen, wenn ich zeigen wollte, wie dieser große Mann diejenigen angreift, welche durch ein falsches Urtheil das Verdienst der Schriftsteller durch die Zahl der Jahre ausmessen, und nichts

für gut halten, als was durch den Tod geheiliget worden.

—— —— Virtutem aestimat annis;
Miraturque nihil, nisi quod libitina sacrauit.

In eben dieser Epistel erzürnt er sich, daß man für die Alten nicht genug Willfährigkeit, Gefallen und Rücksicht habe, sondern nur nach Belohnungen und Ehren strebe:

Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
Compositum illepideve putetur, sed quia nuper:
Nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci.

Nach meiner Meynung, sagt Plinius der jüngere, thun die Menschen nichts unbilligers, als einem Menschen ihren Beyfall und ihre Bewunderung nur deswegen zu versagen, weil er noch nicht todt ist; und weil es ihnen erlaubt ist, nicht nur ihn zu loben, sondern auch zu sehen, ihn zu hören, sich mit ihm zu unterhalten, ihn zu umarmen und ihn lieb zu haben.

Ich weis nicht gewiß, ob das, was ich hier von diesen berühmten Alten anführe, nur bloß von der Dicht- und Redekunst zu verstehen ist, welches hier zu untersuchen mein Vorsatz nicht ist. Vielweniger ist es mir eingefallen, mich in den berühmten Streit einzulassen, welcher die Gelehrten über das Verdienst der Alten und Neuern in solche Streitigkeiten verwickelt hat, die der Hochmuth vor vielen Jahren in gewissen Ländern so muthig

ange-

angesponnen hat, daß heute noch dort eine gestern erfundene Modefigur die antike Urania und Flora verdringt. Ich thue von diesen eigensinnigen und stolzen Streitigkeiten nur in sofern Erwähnung, als so weit sie die Malerey und Bildhauerkunst angehn. Ich will also nur zwey Beyspielen anführen, welche allein auf gedachte zwo Künste passen, und begreiflich machen, wie weit es die Macht der vorgefaßten Meynung bringen könne:

Der Cardinal Farnese, welchem **Annibal Carracci** am Herzen lag, und ihm so schätzbar war, als wenn er einer von den alten Abgelebten gewesen wäre, mußte fast täglich Stürme abschlagen, um den Geschmack und das Verdienst dieses vortrefflichen Modernen wider verschiedene Tadler, die nicht begreifen konnten, wie ein noch lebender Mensch einer Achtung würdig seyn könnte, zu vertheidigen. Nachdem aber dieser Fürst durch alle gelehrte Bataillen, wie es gewöhnlich ist, nichts gewann; so bediente er sich folgender List: Er ließ ingeheim durch den **Carracci** einige Gemälde verfertigen, welcher seine Manier unter einem ungewöhnlichen Pinsel zu verbergen wußte. Der Cardinal fand endlich Mittel, das Gerücht auszubreiten, daß er einige kostbare antike Gemälde von einem gewissen Ort erwarte. Carracci war besorgt, daß sie nicht neu, sondern alt aussehen und dadurch schätzbar werden möchten. Sie wurden so listig eingepackt, als wenn

sie eine ungeheure Reise gethan hätten. Es wurde endlich bekannt, daß sie angelangt wären. Die Neugierigen kamen mit der größten Begierde gelaufen, sie zu sehen. Man reisset sie einander aus den Händen; man giebt ihnen verschiedene Namen; ein jeder findet darinn etwas nach seinem Geschmack und Einsicht; einige sehn und bewundern sie; andre erheben sie, ohne sie zu sehn, bloß nach dem Hörensagen; alle aber insgesammt wollen den Fürsten überzeugen, daß sein moderner Favorit Carracci, aus diesen Stücken seine Kunst zu verbessern, Hülfe genug finden würde, wenn er den Geschmack dieser antiken Werke fleissig studiren würde. Der Cardinal stellte sich an, als wenn er gänzlich überführt wäre, und nachdem er sich einige Zeit an ihrem Eigensinn ergötzt hatte, so konnte er endlich sich nicht länger zurück halten; sondern erklärte ihnen, daß, was sie so sehr über den Carracci erhoben, und ihm zum Muster seines Fleißes anpriesen, eine Arbeit von seinen eigenen Händen sey; Carracci selbst habe sie verfertiget. Ueber diese unvermuthete Nachricht wurden einige so unwillig und verdrüßlich, daß sie viel darum gegeben haben würden, wenn sie die Stücke nicht so sehr erhoben hätten: andre kostete es viele Mühe, es zu glauben; bald zankten sie sich unter einander, und bald herrschte unter ihnen ein tiefes Stillschweigen. So schwer ist es, sich von seinen Vorurtheilen loszureissen.

Eine

Eine andre fast gleiche Begebenheit wiederfuhr dem Michelagnolo Buonarotti. Dieser berühmte Mann hatte für die antike Sculptur alle Hochachtung; er studirte dieselbe mit Nutzen, so lang er lebte, und hatte von der Stärke derselben einen vollkommenen Begriff. Weil er aber ein Mensch, folglich für seinen Ruhm sehr besorgt und empfindlich war; so konnte er es nicht ertragen, wenn man seine Arbeit so sehr unter die Bildhauereyen des Alterthums herunter setzte. Um also Rom auf eine bessere Meynung zu bringen: so fiel ihm ein, ingeheim eine Statüe des Gottes des Schlafes aus Marmor auszuhauen. Er verfertigte sie, und schlug einen Arm davon weg; diesen verbarg er in seinem Cabinette; die Statüe aber überzog er mit einem ehrwürdigen Rost, und ließ sie an einem Orte, wo er wußte, daß man graben würde, unter Staub, Trümmern und Schutt heimlich einscharren. Nach einiger Zeit wurde daselbst, wie es gewöhnlich ist, um andre Antiken nachgegraben, und endlich die schlafende Figur gefunden. Die größesten Kenner in Rom bewunderten sie gleich, und betrachteten sie als eines der schönsten Stücke des Alterthums. Hier, sagten sie, kann man den Unterschied zwischen diesem Antiken und den Arbeiten des Buonarotti sehen: Er ist zwar in der That als ein Neuerer ein geschickter Mann; jedoch hat er noch einen weiten Weg zurück zu legen, wenn er dieses Antike erreichen will. Viele legten dieser Statüe auch noch andre Lobeserhebungen bey.

Michelagnolo, der dadurch aufgebracht und ungeduldig wurde, mochte auch sagen, was er wollte, um sich für den Meister der Statüe anzugeben, so konnte er doch keinen Glauben finden, und wenn er den verborgenen Arm nicht wiederum daran bevestiget hätte; so wüßte man heute noch nicht, daß diese Statüe nicht antik, sondern vom Meissel des Michelagnolo sey. Dergleichen listige Fälle haben sich öfters zugetragen. Daß selbst die geschicktesten Männer betrogen werden können, davon könnten viele Beyspiele angeführet werden.

Es giebt vielleicht noch Leute, welche wider das Moderne nur deswegen eingenommen sind, weil es modern ist, und weil man es leicht zu sehen bekömmt; denn die Schwachheit vieler Menschen besteht darinn, daß sie demjenigen mit der größten Begierde nachstreben, was man schwer erlangen kann. Daher rührt auch gemeiniglich der Eigensinn, daß man nur nach dem, was fremd ist, ein Verlangen trägt. Horaz beklagt sich an vielen Orten über den Eigensinn der Römer, den sie für die Griechen äusserten. Plinius der jüngere hat uns davon eine Nachricht hinterlassen, die hier einen Platz verdienet.

Wir sind gewohnt, sagt er, weite Reisen zu thun, um Dinge zu sehen, welche wir unsers Anschauens nicht würdigen würden, wenn wir sie bey uns vor Augen hätten; entweder, weil wir für alles, was um uns herum ist, kaltsinnig sind, und für dasjenige eine Begierde hegen, was von uns

weit

weit entfernt ist; oder daß alle unsre Leidenschaften, denen man leicht ein Genüge thun kann, jederzeit lau oder abgeschmackt scheinen; oder daß wir dasjenige, was wir nach Belieben, wenn wir wollen, ansehen können, von Tag zu Tage aufschieben, es einmal anzusehen. Dem sey aber wie ihm wolle, so giebt es doch um Rom herum Sachen, welche die Römer nicht nur niemals gesehen, sondern auch davon niemals reden gehört haben; die sie aber ohne Zweifel gesehen, oder davon gesprochen, und sie zu sehen fortgeeilet wären, wenn sie in Griechenland, in Aegypten, in Asien, oder in andern Ländern befindlich wären, welche an Wunderwerken fruchtbar und solche auszuposaunen gewohnt sind.

Doch muß man gestehn, daß das Vorurtheil, welches die Menschen gemeiniglich verführt, dasjenige nicht ist, was uns die Kunststücke der antiken Sculptur bewundern läßt; in der Vernunft selbst ist die Ehrerbietung gegründet, welche man diesen kostbaren Denkmaalen bezeigt; und der hohe Begriff des Genies der großen Männer, welche sie verfertigt haben, giebt Anlaß, sie hoch zu schätzen. Man müßte ohne Augen, ohne Geschmack, ohne Empfindung und fühllos seyn, wenn man die erhabenen Schönheiten nicht wahrnehmen, nicht kennen, und nicht empfinden sollte, welche die vortrefflichsten und berühmtesten antiken Werke der Vernunft, dem Geist und der Seele vorstellen, und welche man niemals mehr

bewundert, als wenn man sie noch genauer kennet. Jemehr man dadurch gerührt wird, destomehr kann man sie sich zu Nutze machen. Wir lieben nichts, als was wir kennen, und wir suchen nichts, als was uns lieb ist. Was ist dies für eine Wohlanständigkeit! was für eine Ordnung! was für eine Schönheit! was für eine Zusammenstimmung der Verhältnisse! was für Nettigkeit, Zierlichkeit und Geschmack der Umrisse! was für hohe und erhabne Begriffe, Ideen und Vorbildungen! was für eine edle Einfalt! was für eine Erhabenheit und Majestät! was für Charaktere! Alles dieses ist die Urquelle und Regel der Schönheit, sowohl in Ansehung der Art und Gratie der Köpfe, als auch ganzer Figuren. Nach diesen antiquen vollkommenen Modellen muß man seinen Geschmack formiren, um die gehörigen, einfältigen, ungezwungenen und edlen Stellungen zu wählen, welche dem Auge nichts, als die vornehmsten Theile des Leibes, und die größten vortheilhaftesten Glieder zur Nachahmung darstellen. Auf diese Weise kann man den trockenen und barbarischen Geschmack derjenigen vermeiden, welche das schlechteste Natürliche ohne Wahl gleich so nachahmen, wie sie es sehen, nämlich, auf die Art, wie die gothischen und andre Schulen, die niemals nach dem Antiken studiren konnten, in Uebung hatten.

Die griechischen Bildhauer waren jederzeit mit einem tiefen Nachsinnen beschäfftiget, und

durch

durch den edlen Eifer, die Kunst vollkommener als die Natur nachzuahmen, angetrieben; daher suchten sie allezeit in den schönsten Körpern die Theile, welche sie für die vollkommensten hielten, und bedienten sich dieses glücklichen Unterschiedes mit so viel Einsicht und Kunst, daß sie durch eine richtige Verbindung der Glieder ein solches Ganzes formirten, welches voll Harmonie und so vollkommen war, daß man einhellig gestehn muß, ihre guten Statüen sind an Schönheit weit vollkommner, als die schönsten Menschen, und einige davon haben bereits verdient, die Muster der Schönheit genannt zu werden. Der Werth, welchen man diesen so seltsamen Werken beylegte, stieg auch so hoch, daß eine Statüe vom Aristides, einem Schüler des Polykletus, für dreyhundert und fünf und siebenzig Talente, das ist beynahe eine halbe deutsche Million Gulden, verkauft ward. Eine andre vom Polykrates für 120 tausend Sesterzen *). Der König Nikomedes wollte von den Gnidiern die Venus des Praxiteles erhandeln, und alle Schulden der ganzen Stadt damit bezahlen. Jedoch sie entschlossen sich, eher alles Ungemach auszustehn, als ihre Venus zu vermissen; weil sie ihre Stadt Gnidus verherrlichte, und jährlich unzählige Fremde dahin zog.

Praxi-

*) Ein Talent war nach unsrer deutschen Währung 300 Ducaten. Ein Sesterz war 3 Kreuzer. Der große Sesterz aber war 12 und ein halber Ducaten. Jener wurde Sestertius, dieser aber Sestertium genannt.

Praxiteles lebte um das Jahr 364 vor Christi Geburt.

Parrhasius von Ephesus meynte, er habe seinen Mitbürgern eine Gnade wiederfahren lassen, als er für ein Gemälde von seiner Hand eine goldene Krone und ein Purpurkleid von ihnen angenommen hatte. Er pflegte auch beyde stets zu tragen, um ein ruhmwürdiges Kennzeichen zu geben, daß er von seinem Vaterlande so hoch geachtet worden. Er arbeitete munter, leicht und ohne Mühe; aber er war dabey so stolz, daß er nur immer von sich selbst und seiner Kunst redete; weswegen er auch nach und nach von aller Welt gehasset wurde.

Man sehe nach, wie herrlich Pindar die Vortrefflichkeit der Bildhauerkunst bey den Rhodiern anrühmet und erhebt: Alle Gassen, sagt er, waren von Statüen gleichsam bevölkert, die zu leben und zu gehen schienen.

Es geschieht also vermittelst eines fleißigen Nachsinnens über die verwunderungswürdigen Arbeiten der Alten, wodurch der Maler erkennen lernt, was in der Natur des menschlichen Leibes das vollkommenste sey, damit er eine gute Wahl treffen und wahrnehmen könne, was für Fehler, die sie zufälliger Weise hervorbringt, er zu meiden habe. Also wird er durch gelehrte Nachforschungen ihr bester Nachahmer, sowohl durch das, was sie gemeiniglich an sich hat, als was sie zu erzeugen vermögend ist. Weil aber das Natürliche

nicht

nicht allezeit vollkommen ist: so muß man sich nicht verwundern, wenn alles, was antik heißet, auch nicht jederzeit unverbesserlich genennet werden kann. Denn es ist am Ende doch nichts anders, als Menschenarbeit, und ich verlange nicht alles Antike, sondern nur die Anzahl der Figuren zum Modell anzuempfehlen, deren Schönheit man nicht läugnen kann, und welche durch einen allgemeinen Beyfall und Ruf für Wunderwerke der Kunst gehalten werden.

Unter der großen Menge der Statüen, welche die Zierde von Griechenland und Italien, auch die vornehmsten Denkmaale gewesen, wodurch die Götter geehrt und die Helden des Alterthums unsterblich wurden, kann man ohne Zweifel die verschiedenen Grade der Fähigkeit derjenigen Bildhauer wahrnehmen, welche sie gemacht haben. **Cassiodor** sagt, daß innerhalb den Mauren der Stadt Rom ein so zahlreiches Volk von Marmor und Metall als von Bürgern gewesen. Es ist nicht möglich, daß eine so erstaunliche Menge von Statüen, Brustbildern und Köpfen mit einer gleichen Schönheit habe prangen können. Doch muß man gestehn, daß so gar an denen heute noch übrigen, auch sogar schlechten Stücken eine gewisse Art vom Edlen und Einfältigen wahrzunehmen sey, welches ihnen Respect und Hochachtung zuzieht. Denn es herrschet unter mittelmäßigen Antiquen dennoch auch die Kunst in ihrer Gleichförmigkeit der Charaktere. Wenn darunter gleich

fast

fast nur einerley Gesichtsbildungen, einerley Züge und Linien, einerley Stellungen und Falten des Gewandes beobachtet werden; so kann man von ihnen doch allezeit etwas lernen. In vielen aber erscheinet das Harte und Trockene, welches für diejenigen sehr gefährlich ist, welche das Antike nur aus allzu übertriebnem Eigensinn, und ohne das Griechische und Römische zu unterscheiden, nachahmen, und nur deswegen bewundern, weil es antik ist, auch ihre Meynung um so schwerer ändern können, als sie bey ihnen durch lange Zeit oft schon allzu starke Wurzeln gefasset hat; denn die Neigung für das Alterthum ist gemeiniglich bey alten Leuten stärker, als bey andern. Alles was neu ist, gefällt ihnen nicht, sagt Horaz: denn sie finden nichts für gut, als was das Glück gehabt hat, ihnen in ihrer Jugend zu gefallen, oder weil sie sich schämen, der Meynung junger Leute nachzugeben, und zu gestehn, daß sie in ihrem Alter dasjenige vergessen sollten, was sie vormals mit großem Fleiße erlernt haben. Wenn die Neuigkeit beym Alterthum auch so verhaßt gewesen wäre, wie bey uns; woher hätten wir heute etwas altes? und was könnte man denn bewundern und studiren?

Obwohl das schöne Antike die Regel der Verhältnisse, der Form und der Schönheit ist, und uns nicht allein zur Vollkommenheit der Zeichnung anführet, sondern auch unsre Begierde zum Erhabnen und Großen erhebt; so muß ein Maler

sich

sich hiermit allein nicht allezeit befriedigen, und nur aus dieser Quelle schöpfen. Sein Gegenstand und Muster muß die ganze Natur seyn, wenn er das weite Feld seiner Kunst nach Würden bearbeiten will; denn, ohne von allen Theilen der Malerkunst zu reden, welche er allein bey ihr selbst studiren muß, so geschieht es nicht anders, als wenn er sich damit seine Gedanken recht lebhaft anfüllt, und die natürlichen Manieren, welche sie zeigt, fleißig nachahmet; damit er die Wahrheit in seine Werke bringe, und allen Figuren, besonders aber den Köpfen, Geist und Leben einflöße, welche sich kenntlich sehen, und den Körper gleichsam zu bewegen, athmen und zu leben scheinen.

Wir müssen uns aber dabey wohl vorsehen, daß unsre Gemälde nicht der Idee des Marmors, oder des Metalls ähnlich werde, welche die Materie der vornehmsten Bildhauerey sind. Wir werden also besser thun, wenn wir durch die Stärke des Pinsels die Figuren in unsern Gemälden viel eher lebendige Modelle der antiken Statüen, als diese Statüen wie Urbilder oder Originalien der Figuren, die wir malen, erscheinen lassen.

Michelagnono schrieb an seinen Freund, **Benedetto Varchi**, daß er der Meynung sey, die Malerey sollte um so viel, als sie sich dem Basso-rielievo, oder halb erhabenen nahet, für gut gehalten, des Basso-rilievo hingegen für so viel schlechter

ter angesehen werden, als es der Malerey näher beykömmt: Jo dico, sind seine Worte, che la pittura mi par pin tenuta buona, quanto piu va verso il rilievo, ed il rilievo pin tenuto cativo, quanto piu va verso la pittura.

Wenn Poussin, der so ruhmwürdige als in der Kenntniß des Alterthums tiefsinnige Künstler mit seinen ausnehmenden Schönheiten, die er nach dem Antiken studirt hatte, die ungekünstelte Nachahmung der Natur hätte vereinigen können; so wäre er zuweilen in seinem Umrisse und Pinsel nicht so hart gewesen; sein Colorit wäre der Wahrheit näher beygekommen, stärker und einstimmiger geworden. Seine Falten und Gewände wären weichlicher, von besserer Manier, weniger trocken und, mannichfaltiger; eben das würde man auch in seinen Köpfen wahrnehmen, welche, wie manche von seinen Landsleuten es dafür halten, fast allezeit dieselbigen zu seyn scheinen, als wenn sie alle von einerley antiken Köpfen genommen wären. Die Mannichfaltigkeit ist in der Malerey, wie in allen andern Künsten, nöthig. Die schönsten Sachen hören auf zugefallen, wenn man sie gar zu oft wiederholt. Das Vergnügen, welches man gar zu lange nach einander empfindet, wird oftmals zur Last und zum Ekel. Diese Mannichfaltigkeit findet man nirgends, als in der Natur, die immerfort etwas andres und neues zeigt, auch sich selbst gleichsam wohlgefällt, wenn

er

er beständig etwas unterschiedenes an den Tag bringet.

Aus den Händen des Cavaliers **Bernini** hat man Werke hervortreten gesehen, welche, ob sie schon dem schönen Antiken weder in der Verbesserung und Nettigkeit des Umrisses, noch in der edlen Einfalt beykamen, dennoch durch die Ideen, welche er von der Natur selbst gelernt hatte, Feuer, Leben, und wahres Fleisch von sich blicken ließen, welches man im antiken Marmor nicht jederzeit antrifft. Sonst aber ist sein Schwung angenehm, das Lebhafte und Pittureſco leuchtet in allen seinen Arbeiten hervor; dieses vereinigte er in seinen Bildhauereyen mit den starken Ideen der Architectur so sehr, daß man seinen Geschmack sonderbar nennen kann, um so mehr, als er denselben durch neue Wege und andre vom Antiken verschiedene Abweichungen erlangt, und so glücklichgewagte Denkmaale ans Licht gestellt hat, welche Rom vorzüglich verherrlichen, und seinen Ruhm allen Angriffen des Neides zu Trotz der Nachwelt überliefern. Seine Wegweiser waren **Correggio** und **Parmiggiano**. Freylich hat er sich manchmal durch die Gewalt seines besondern Genies dahin reißen lassen, der seinen Schülern hernach sehr nachtheilig geworden, wenn sie aus einer übermäßigen Neigung gegen ihn, seine Werke ohne Klugheit und Mäßigkeit unüberlegt nachgeahmt haben.

Die Fehler, welche große Leute begehn, werden zwar ihnen selbst, andern aber nicht verziehen.

Neue Manieren reizen an, ihr Glanz verblendet, und locket andre zur Nachfolge. Allein man muß sich allezeit von der Vernunft führen lassen; außerdem sind solche Stücke den Irrwischen zu vergleichen, welche den Reisenden bey der Nacht begegnen, und sie oft unvermerkt in gefährliche Abwege verleiten.

Ich mache daher den Schluß, daß man mit den standhaften und erhabenen Schönheiten des Antiken, das Nachforschen, die Mannichfaltigkeit, das Ungekünstelte und das Leben der Natur, so wie man sie in den herrlichen Denkmaalen der Alten wahrnimmt, vereinigen müsse.

Achtzehntes Kapitel.

Von dem guten Geschmack in der Kleidung und den Falten.

Die Kunst, die Kleidung wohl anzuordnen und in Falten zu bringen, welche die Italiäner Panneggiamento, panneggiatura, gettare una panneggiatura, und die Franzosen Drapperie nennen, ist in der Malerey ein vorzüglich unentbehrlicher und schwerer Theil, auf welchen sehr wenige Meister, auch in den herrlichsten Gemälden, ihr Augenmerk richten. Man glaubt so gar, als wenn die großen Künstler dergleichen Arbeit durch ihre Schüler verfertigen ließen; so schlecht und obenhin urtheilt man von den schönen Künsten, und weil die meisten Menschen ihr weites Feld nicht kennen, so werfen sie kaum einen Blick auf dasjenige, was in der Ausarbeitung so viel Kunst, Mühe und Zeit gekostet hat.

Ich habe in der französischen Akademie zu Rom den Director Mons. Vleugels und zwölf Akademisten beysammen gesehen, welche, ihr lebendiges Modell zu bekleiden, und die Falten in eine gehörige Ordnung zu legen, einen ganzen Nachmittag zubrachten, bis ihrem Geschmacke und Vorhaben ein Genüge geschehen war. Unzählige Biegungen, Falten, Schatten und Lichter wurden verworfen, bis der rechte, natürliche,

ungezwungene und anständige Schwung sich endlich fast von ungefähr darstellte, welcher machte, daß man sich endlich zur Abzeichnung geschickt machen konnte. Da nun dieser Theil so viel Mühe kostet, so will ich also hier zeigen, daß die Kunst, gut zu bekleiden, nicht nur ein Theil der Malerey, sondern einer von den wesentlichsten, unentbehrlichsten und schwersten sey, der fast alle andre Theile, nämlich: die Erfindung, die Composition oder Zusammensetzung, die Zeichnung, die Anmuth, den Contrast, die Nachahmung, den Pinsel, die Farbe, die Harmonie, das Licht und den Schatten, das Costume oder das Anständige, Gebräuchliche und Uebliche in sich begreift.

Die Einbildungskraft erfindet das Edle, das Schöne und das Mannichfaltige in der Zusammenlegung; und wenn die Maler bey der Natur Hülfe suchen, um ihre Kleidungen in den gehörigen Stand zu setzen, so geschieht es oft nach den ersten Gedanken, wovon der gute oder schlechte Erfolg abhängt. Auch in diesem Falle giebt es mehr oder weniger glückliche Augenblicke, wie überhaupt in allen Sachen, bey denen es auf die Erfindung ankommt. Man trifft zuweilen von ungefähr eine Sache, welche man oftmals in langer Zeit und mit vielem Nachdenken nicht gefunden hätte. Ein Maler erblickte vor sich einen Menschen im Mantel eingeschlagen, dessen Falten ihm so wohl gefielen, daß er ihm plötzlich zurief, er möchte einen Augenblick unbeweglich stehen bleiben,

ben, damit er die schönen Falten seines Mantels zeichnen könnte, dergleichen er schon lange gesucht und niemals gefunden habe. Es giebt in der That gewisse flüchtige und reizende Schönheiten, welche die Natur nur Leute von ausnehmendem Geschmack einsehen zu lassen scheinet, die sodann sich derselben plötzlich zu bemächtigen wissen, welche Schönheiten, sage ich, hingegen langsamen und kaltsinnigen, obschon sonst genauen und fleissigen Genien, fast allezeit vor den Augen verschwinden und entwischen.

Wie oft verfallen nicht mittelmäßige Tonkünstler und Dichter auf Töne und Gedanken so glücklich, daß sie ihrer Arbeit einen Beyfall zuwege bringen. Auf gleiche Weise können auch die Maler auf schöne Falten und Fugen ihrer Kleider verfallen; doch sind sie nicht allezeit sicher, daß sie es gut treffen, wenn sie mit der Art ihres Genie nicht gewisse Grundsätze zu verbinden wissen, welche auf den Fleiß großer Meister gegründet, und aus der unerschöpflichen Quelle der Natur hergenommen sind.

Das Faltenwesen hat seine gewisse Ordnung und Zurechtlegung, welche man Composition nennt. Allein diese Kunst muß unter dem Schein der Einfalt, zuweilen gar der Nachläßigkeit verborgen stecken. Da muß das Gezwungene und Gekünstelte gänzlich verbannt werden, worein diejenigen verfallen, welche sich nur der kleinen Figuren, oder **Modellchen** zu bedienen pflegen, welche die Flam-

länder Männchen, die Franzosen Marequins, andre insgemein Gliederdocken oder Gliedermänner heißen, auch zuweilen nasse Leinwand darauf legen, und sie in Falten legen.

Man wird mir hier vielleicht den Einwurf machen, daß sich Poußin dieser kleinen Modelle fast allezeit bedient habe. Ich aber antworte, daß die Composition, Ordnung und Zurechtlegung seiner Falten edel und gelehrt sey, und der Zusammenhang seines Gewandes und seiner Draperie noch weit vollkommener wäre, wenn dieser große Mann demjenigen, was er vielleicht allzu gewissenhaft nachgeahmt hat, nebst denen antiken Statüen einen mehr natürlichen, weniger trockenen und leichtern Geschmack beygefügt hätte, wovon ihn vielleicht die nasse Leinwand und ohne Zweifel gedachte Gliedermännchen entfernt haben. Er hätte in diesem Stücke dem großen Raphael nachgeahmt, welcher, da er die Schönheiten des Antiken weit klüger einsah, und sich eigen machte, desselben majestätisches Wesen mit den Annehmlichkeiten und mit der reizenden Einfalt der Natur verbunden hatte.

Die Composition des Gewandes besteht aber darinn, daß die Zusammenfügungen und Biegungen der Falten gut, doch mäßig und so künstlich ausgedrückt werden, daß man glaube, die Falten wären natürlicher und zufälliger Weise um die Glieder hingeworfen worden, wo sie das Nackte nur gleichsam schmeichelhaft und nachläßig umfas-

sen,

sen, und, ohne darauf gepapt zu seyn, desselben Umriß doch kennen lassen.

Giulio Romano machte es oftmals auf diese Weise; jedoch verfiel er zuweilen dadurch in eine Trockenheit und in das Wunderliche, welches man sorgfältig vermeiden muß.

Michelagnolo selbst ist zuweilen in diesen Fehler gerathen; dem ungeachtet herrschet doch in seinen Werken ein so großer, so erschrecklicher und so verführerischer Geschmack, daß man durch die besondern Schönheiten, die er den Augen wahrer Kenner vorstellt, so gar an seinen Fehlern ein Vergnügen findet. Man kann dieses in seinen Propheten und Sibyllen wahrnehmen, welche er im Gewölbe der päbstlichen Kapelle im Vatican gemalt hat, und wo auch sein jüngstes Gericht zu sehen ist. Es scheint, dieser große Mann habe zuweilen von der Natur und von der Wahrheit abweichen wollen, um nur die Kunst in ein herrlichers Ansehn zu bringen. Von seiner tiefen Einsicht in die Anatomie und die Kleidertracht war er so eingenommen, daß er nur trachtete, das Nackte, und so gar die vornehmsten Muskeln nebst dem ausnehmenden Geschmack der Falten sehen zu lassen. Die Alten, welche beständig aufmerksam waren, die Sachen in ihrer ganzen Vollkommenheit auszudrücken, waren so sinnreich, das Nackte ihrer Figuren durch das Panneggiamento zu zeigen, daß man absonderlich zu Athen den Vulcanus, welchen Alkamenes,

ein Schüler des Phidias in Marmor gebildet hatte, bewunderte. Er stund aufrecht und angekleidet, und dennoch konnte man durch die Kunst der Faltenlegung wahrnehmen, daß er mit einer Art von einer der vulcanischen Gottheit gemäßen Anmuth hinke.

Wenn die Augen die Falten so zu sagen von ihrem Ursprunge bis an ihr Ende betrachten, so müssen sie gewahr werden, daß sie die Glieder, die sie bedecken, angenehm umfassen und zeichnen.

Vor allen Dingen muß man sich hüten, solche Falten zu wählen, welche durch Linien, oder durch übel angebrachte Schatten die wahre Form des Körpers, der darinn eingewickelt ist, brechen, oder verhüllen. Je mehr das Gewand an dem Orte, wo es zusammengezogen ist, gedruckt wird, je mehr fällt es in das Natürliche, und je mehr wird es ausgebreitet.

Das Gewand muß auf eine solche Art angeordnet werden, daß es nicht scheinet, als wäre es ein ansehnlicher, verworrener, oder vom Wind aufgeblasener Haufen von Stoffen, welche den Menschen, den man hat bekleiden wollen, zu entblößen scheinen; noch einem so vorkommen, als wenn sie fast allezeit von den Gliedern, so sie bedecken, entfernt wären. Es ist mir unbegreiflich, daß manche Künstler den menschlichen Körper gleichsam mit einem Sacke überziehen; auf diesem Sacke anstatt der Falten nur helle Streife durch das höchste Licht ausdrücken, welches nichts

anders

anders als so viel hin- und herschweifende, liegende oder hangende schmale Bänder zeigt, welche mit dem Stoffe der Kleidung nicht die geringste Verbindung haben.

Nun suche ich eben die Pracht und Zierlichkeit der Falten nicht zu verbitten; man muß sie nur um die Figur herum legen, und dieses mit solcher Geschicklichkeit zuwege bringen, daß sie die Figur gut zeichnen, ihren Umriß wahrnehmen lassen, sie zieren und schmücken helfen.

Man nehme sich in Acht, daß die Falten nicht überhäuft und verworren aussehen: ein Fehler, in welchen auch große Männer verfallen sind. Ich habe ein kostbares Gemälde gesehen, welches eine ganze menschliche bekleidete Figur vorstellt: wenn wir das Gesicht und Hände derselben bedeckten, so konnte der dritte nicht mehr errathen, was das übrige Bild voll Gewand und Falten bedeuten sollte. Er hielt es für eine Menge zum Verkauf hingeworfener Stoffe. Gute Falten kann man da nur anbringen, wo das Kleid durch den Arm, durch die Hände, oder durch andre zusammenziehende Theile gedruckt oder geklemmt wird. Durch diese Einfalt entsteht in den Figuren das Erhabne und das Edle; man behauptet dadurch eine angenehme Ruhe, welche die vollkommene Schönheit verschafft; selbst die Augen des Beobachters empfinden dabey ein Vergnügen, und nehmen den guten Geschmack wahr. Bey diesen Umständen kann man durch Verminderung des zu vielen nicht nur

einem Werke, sondern auch den schönen Wissenschaften, der Malerey, Bildhauerkunst, und der Architectur die äusserste Schönheit beybringen. Wie oft hat man Ursache zu sagen: Dieses Vorgebäude wäre weit herrlicher und prächtiger, wenn es einige tausend Gulden weniger kostete, nämlich, wenn es nicht mit einer so ungeheuren Menge von Verzierungen überhäuft wäre?

In der That, die allzu starke Zusammenhäufung der Gegenstände und die aller Orten gleich ausgestreuten Zierathen verursachen eine so seltsame Verwirrung, daß sie nicht sowohl die Erfindsamkeit des Künstlers und seines Genies, als vielmehr die Schwäche seines Geschmackes verräth. Das ist der beste Redner, welcher mit wenig Worten viele Sachen vorträgt; und man könnte für die Künste jenen Spruch: Ne quid nimis, nichts zu viel, auch hier anwenden. Sokrates gab ihn jungen Leuten zur Richtschnur ihrer Aufführung.

In den Kleidungen giebt es eine Richtigkeit und einen Geschmack der Zeichnung, welcher darinn eine der vornehmsten Schönheiten verschafft, die um so viel nöthiger sind, als sie die Kenntniß des Nackten voraussetzen, das sie andeuten, und sehen lassen müssen. Die Falten der Kleider, welche die Gliedmaßen umgeben, müssen ihrer Dicke nach gegen die äussersten Theile der Sache, die sie umgeben, sich allezeit vermindern; sie müssen denen abweichenden Theilen regelmäßig folgen, wie jene, welche hervorgehn, oder sich verkürzen.

In

In der Form der Falten sowohl als im Nackten muß man die allzu parallelen oder gleich weitlaufenden Linien, die geometrischen Figuren, als Drey- und Vierecke vermeiden, weil sie allzu scharfe, allzu gekünstelte Falten machen, mithin dem Auge eine gewisse kaltsinnige, dürre und frostige Gleichförmigkeit vorstellen, die den Figuren das Leben und die Regung so sehr benimmt und raubt, daß es scheint, sie dürften sich nicht rühren, damit sie die gekünstelte Einrichtung ihrer Kleidung etwan nicht verwirren möchten. Es geht hier eben so zu, wie bey der Redekunst: Die allzu ordentlich gesetzten Stellen machen ein Gespräche oftmals kaltsinnig und matt, und wenn sie dem Gehör vielleicht auch wohlgefallen; so greifen sie doch nicht ans Herz.

Einige sind für allzu geklemmte Falten und für gespitzte, oder abgeschnittene Umrisse besorgt; andre machen sie rund und schwülstig; wiederum andre machen sie allzu trocken oder gar zu weich. Die Annehmlichkeit besteht also in einem gewissen fließenden, edlen und zierlichen Umrisse, wovon man keine eigentliche und genaue Regel geben kann; denn es ist ein gewisses Etwas, welches von einem mehr oder weniger zärtlichen Geschmacke dessen abhängt, der da arbeitet, und welches mehr im Verstande als in der Hand des Malers beruhet.

Wenn man das Edle, das Einfältige und Herrliche oder Majestätische, welches im Antiken und im Raphael betrügt, mit einem gewissen

zarten,

zarten, angenehmen und lebhaften Contraste, der im Correggio und Guido entzückt, genau verbinden und mit einander vereinigen könnte, so würde man vielleicht den höchsten Punkt der Vollkommenheit erreichen.

Der Contrast giebt den Figuren ihre Bewegung und Leben; man muß aber damit vorsichtig umgehn. Die modernen Italiäner übertreiben oftmals die Materie, wenn sie das Begeisterte und Angenehme, wovon ich hier rede, erreichen wollen. Ich nehme davon den Cignani, Pietro Bianchi, Benedetto Lutti, Trevisani und Maratta aus, welche sich desselben oft mit Erfolge bedient haben. Der Cavalier Bernini, welcher von der Art der Kleidungen des Correggio und des Guido eingenommen ist, hat in seinen Werken, die er in seinem kräftigen und muntern Alter verfertigte, jene Annehmlichkeit oft anzubringen getrachtet; allein jene lebhaften Schönheiten haben sich hernach in das, was die Maler Manier nennen, und vieles in allzu merkliche, auch allzu oft wiederholte Gezwungenheiten verwandelt, welches vielleicht hernach durch seine allzu verschiedene Verrichtungen, und durch das Ungestüme seines ihn begeisternden Feuers, das ihn fortriß und ihm die Zeit benahm, die ein vollkommenes Werk erfordert, geschehen seyn mag. Dieses muß man einem so weit aussehenden und neuen Genie, wie das seinige in der Malerey, Sculptur und Architectur gewesen, eben so verzeihen,

zeihen, wie man es andern nicht nachsehn kann. Viele von seinen Schülern waren durch das Vorurtheil so verblendet, daß sie dasjenige fast knechtisch nachgeahmt haben, was durch seinen Pinsel oft übertrieben war. Sie haben auch Gelegenheit gegeben, daß man sie tadelte, wenn sie diejenigen von ihm gewagten neuen Sachen, die ihm Beyfall zuwegebrachten, auch übertrieben. Es scheint in ihren bizarren oder wunderlichen Künsteleyen, als wenn immer die Stürme darinn wütheten, um die gröbsten Stoffe nicht nur im offnen Felde, sondern auch sogar in geschloßnen Zimmern hin und her zu werfen. Diejenigen, welche sich einbilden, sie geben dadurch ihren Schildereyen Leben und Feuer, stecken in einem großen Irrthum. Dieses sind gemeiniglich die Hülfsmittel, wodurch die kaltsinnigsten und frostigsten Genies sich zu ermuntern suchen. Allein, der vernünftige Zuschauer, welcher nur durch die ungekünstelten Schönheiten der Natur gerührt wird, weigert sich billig, seinen Beyfall jenem Frohlocken beyzufügen, womit sich diese übermäßigen Genies untereinander zu erfreuen pflegen.

Es ist gefährlich, von den Regeln abzuweichen, welche große Meister in der Vernunft und in der Natur gefunden und endlich festgesetzt haben. Wenn man nur die stolze Begierde hat, etwas neues ans Licht zu bringen; wenn diese freche Bemühung großen Männern zuweilen gelungen ist; so unterscheiden sich darinn Leute von einem

einem niederern Range nur durch übertriebenen Eigensinn, welcher zuweilen bis zur Ausschweifung gebracht wird.

Indessen ist hier meine Absicht keinesweges, in den Drapperien einen lebhaften und angenehmen Contrast zu verwerfen; er muß nur mit Vorsicht und Mäßigkeit ausgeführt werden. Man weis, daß mancherley Tücher und Stoffe auch mancherley Schwere haben, und auf allerhand Art sich biegen und falten, sich schmiegen oder ausbreiten. Also kann man zuweilen voraussetzen, daß der Wind sie bewege. Denn diese Bewegung kann oftmals die größesten Schönheiten verursachen.

In der St. Peterskirche zu Rom sieht man eine Statüe, wodurch Franceſco Mocho die heilige Veronica in Marmor vorgestellt hat. Das Kleid und das Schweißtuch sind so stark verwehet, daß es scheint, der Wind durchflattere alles, und treibe es seitwärts. Bernini fragte den Mocho: woher denn in der Kirche der Wind so stark blasen könnte? Mocho, den diese spöttische Frage stark beleidigte, antwortete: Der Wind komme dort durch die Spalte in der Kuppel herein. Dies war auch ein Vorwurf für den Bernini, weil das Publicum ihn damals, obschon unrecht, beschuldigte, daß er durch seine verschiedene in diesem majestätischen Tempel angebrachte Verbesserungen die Kuppel schadhaft und fast baufällig gemacht habe. Beyde sind durch diesen verdrüßlichen

Scherz

Scherz billig sehr empfindlich beleidiget worden. Mocho stellte die heilige Veronica so vor, wie sie am Calvariberg erschienen, wo der Wind blasen konnte, auf welchen bald hernach das Erdbeben erfolgte. Bernini aber konnte die Spalte nicht verursacht haben, denn sie war viele Jahre vorher schon wahrgenommen worden, wie Bonanni bezeugt. Dieser Vorfall giebt zu erkennen, wie sehr ein Künstler auf alle Umstände genau Achtung geben müsse, wenn sein Werk untadelhaft seyn soll. Die Kleidertracht, welche bald dem Nackten sehr anzuliegen, und sie schmeichelhaft anzudeuten scheinet, bald aber in die Luft wegfliegt, oder hinschwebet, kann die lieblichsten, nothwendigsten und herrlichsten Falten hervorbringen. Man muß aber keine solche Stoffe machen, welche auf verschiedene Seiten hinflattern, als wären sie durch den Wind in solche Bewegung gebracht, welche, wenn sie an windstillen Oertern und in Ruhe sind, nicht statt haben kann.

Außerdem muß man auch besorgt seyn, daß die Bewegungen, die Würfe, die Biegungen, die Fugen, die Vertiefungen und Erhöhungen der Falten in einem Gemälde, so viel es möglich ist, manichfaltig werden. Diese Vernachläßigung ist beynahe ein größerer Fehler, als wenn man überall einerley Art von Köpfen wiederholet. Die Natur ist niemals schöner, als in der Manichfaltigkeit. Gleich große, gleichlaufende, gleich weite,

te, oder gleich enge Falten machen, daß das Werk ungemein trocken, abgeschmackt und ungeschickt erscheinet. Wie sehr müssen nicht Falten den Zuschauer zum Abscheu reizen, welche mehr Eisenblech, Papier oder Bretern, als Leinwand, Tüchern oder Stoffen änlich sind? Des Plunders zu geschweigen, welcher einen Haufen von Gedärmen vorstellt.

Der Unterschied der Stoffe giebt einem Werk auch einen unendlichen Vorzug von Annehmlichkeit; nicht nur, weil nichts eine zierlichere und angenehmere Wirkung in den Augen macht, als verschiedene wohl zusammen geordnete Gegenstände von mehrerley Natur; sondern, weil allerhand mit Kunst hingesetzte Sachen untereinander sich erheben, und die Augen reizen, da sie durch eine getreue Nachahmung der Natur dieselben gleichsam hintergehn. Diese Natur muß man so oft es möglich ist, vor Augen haben; denn es ist umsonst, sich nur auf die Erinnerung dessen, was man gesehen hat, zu verlassen, und mit der Gewonheit, welche man oft allzuleicht bekommen hat, sich zu behelfen. Das Natürliche zeigt allezeit denjenigen, welche es zu schätzen wissen, neue Schönheiten und Wirkungen, die man sich schwer einbilden kann; jedoch aber den Augenblick gefallen, so bald man sich ihrer bemächtiget, und welche in die Ausübung eine so glänzende, natürliche und ungezwungene Stärke bringen, daß sie

scheinen, dem Pinsel eine Seele einzuflößen, die er im ganzen Werk ausbreiten soll.

Man trachte also seine Pinselart nach dem wahren Charakter der Stoffe, die man nachahmen will, zu verändern. Denn obschon die Artigkeit und Leichtigkeit des Pinsels überall prangen muß; so giebt es doch Sachen, die bald einen gelinden, bald einen trotzigen und frechen Pinsel erfordern. Sowohl Sammet, Atlas und Leinwand, als Häute Tuch und Rauchwerk, müssen eben sowohl mit andern Pinselstrichen gemalt werden, als Gold und Silber: Stoffe, Stickereyen und kostbare Steine zur Unzeit zu verschwenden, muß sich der Maler wohl hüten. Sie können nur in soweit Statt haben, als der Gegenstand dergleichen erfordert, und wo dadurch eine große Wirkung entsteht. Man lässet sich sehr oft durch den Schein des Schönen verführen; man glaubt sein Werk zu bereichern, da man es doch arm macht, und es von der edlen Einfalt entblößet, welche ihm gehöret, und seinen Charakter ausdrückt.

Antonius Masson, der berühmteste Kupferstecher, hat gedachten Unterschied in dem Abendmahl zu Emmaus des **Titians** genau beobachtet. Dieser große Masson hat in diesem Stück so viel Arten seines Grabstichels angebracht, als verschiedene Stoffe und andre Gegenstände darinn vorkommen. Brod, Gläser, Kraut, Gewand, Tischtuch, Teppich, Hund, Katze, Hände, Gesichter, Leinwand, Seide, Feld, Bäume, Mauren,

Schüsseln und Speisen, überhaupt jedes Stück, jedes Ding scheint von einer ungemein verschiedenen Hand in der sichtbarsten Anordnung ohne Verwirrung, so zu sagen, nach dem Unterschiede der Farben gestochen zu seyn. In Rom nennt man dieses Blatt il quadro della Tovaglia, das Bild mit dem Tischtuche, weil es durch seine Falten, durch sein Gewebe und die Einwirkung das Auge betrügt. Ein Abdruck davon ist zu Rom vor 120 Gulden bezahlt worden. Man kann auch einen in meinem Cabinet sehen, den ich unter Leuten, bey welchen die Künste zwar unnütze Grillen hießen, dennoch theuer gekauft habe. Des Paul Veronese des Rubens und Van Dyck Geschmack zu malen ist nach meinem Begriff derjenige, welchem man in der Nachahmung und in der Pracht folgen sollte. Ihre Leichtigkeit aber ist schwer zu erreichen, weil ihr größester Kunstgriff gewesen, dieselbige zu verbergen; zu geschweigen, daß sie durch eine erstaunliche Erkenntniß mit geringer Mühe ein Werk erscheinen lassen, welches insgemein viel Zeit, Sorge und Nachsinnen, viel Unlust, Langmuth und Geduld gekostet hat, ohne es kenntlich zu lassen. Dergleichen mühsames, jedoch übel angebrachtes Wesen sieht man in vielen Gemälden von andern Malern, worinn die entferntesten, umgewendeten, tiefen und schattichten Gegenstände so fleißig ausgearbeitet sind, als jene, welche unsern Augen am nächsten und im stärksten Licht stehn. Dieses aber ist ein eben so großer Fehler, als jener, wenn

man

man nicht weis, wie man den Glanz und die Lebhaftigkeit der Farben am gehörigen Orte verstärken oder vermindern soll.

Das Kleiderwesen hat seine Localfarben, nämlich diejenigen, welche ihm natürlich sind; z. E. des höchsten Lichtes; der Krümmungen; der Reflexen, oder Wiederscheine, und der stärksten Schatten. Der Zuschauer muß nicht sagen, wie es doch viele Maler, wenn sie von ihren Arbeiten reden, wiederholen: Dieses ist eine Kleidung von Ultramarinfarbe; dieses von rother Farbe, von Lackfarbe, vom Massicot oder gelb, u. d. g. Es ist für ein Gemälde keine Empfehlung, wenn man die Farben auslegen muß.

Es ist also nicht genug, einer jeden Sache durch die genaue Nachahmung des Natürlichen ihre wahre Farbe zu geben, und so, wie es vor Augen steht; sondern man muß es zuweilen durch den Begriff, den man von der Vollkommenheit der Natur hat, verbessern, und das Natürliche nach den wahren Regeln der Kunst wählen, und alles, was zur Schönheit etwas beytragen kann, aufsuchen; dasjenige hingegen mit wohl unterscheidender Einsicht weglassen, was derselben nachtheilig ist, damit aus verschiedenen Theilen ein liebliches Ganzes und eine vollkommene Harmonie formirt werde, welche die Augen so stark reize, als ein musikalisches Chor das Gehör entzücket.

Die Verbindung der starken und lieblichen Gegensätze trägt nicht nur zur Harmonie in einem

Gemälde vieles bey, sondern giebt demselben auch Kraft und Ansehn. Man muß aber die Sympathie und Antipathie, wovon ich anderwärts handeln werde, kennen, die unter den Farben herrschet, damit man sie in den Draperien gut anzuordnen wisse, und unter ihnen durch eine gelinde Zusammenfügung der gebrochenen Farben und Massen des Lichts, wenn sie gleich aus angenehm vervielfältigten Theilen bestehn, gleichsam eine freundschaftliche Verbindung zuwege bringe, und folglich ganz vereiniget scheinen, um durch etwas dunklere und nicht so lebhafte Farben sich unvermerkt denen starken Gegensätzen zu nähern, welche von Massen der Schatten unterstützt sind, deren unbegreifliche Mannichfaltigkeit auf gleiche Weise mit den Lichtern übereinstimmen werden.

Man muß bisweilen lebhafte, glühende und glänzende Farben neben andre weniger helle und viel dunklere von verschiedener Gattung hinlegen; durch die Zusammenhaltung erhebt eine die andre. Es ist oftmals ein großer Kunstgriff, wenn man herzhafte und so trotzige Widersätze wagt, daß sie bis in einen Mißklang verfallen. Wenn man das Auge des Zuschauers in eine gewisse Gegend ziehen, und da sich aufzuhalten veranlassen will; so darf man nur unter den angenehm vereinigten Farben eine andre anbringen, welche jener ihre Ruhe störet, und ihnen geradehin zuwider ist. Jedoch, da muß man eben so, wie große Tonkünstler, durch einige unvermerkte Töne, welche

sie,

sie, ohne daß man es wahrnimmt, verbinden, den äusserſten Mißton vermeiden. Denn man muß ſich bemühen, es dahin zu bringen, daß die unter ſich allerdings widrige äuſſerſte Theile, ſowohl der Farbe als dem Licht nach, allerdings ſich vereinigen.

Giorgione hat durch ſein glückliches Genie das Colorit auf einen ſo hohen Grad gebracht, daß er die ſtärkſten und trotzigſten Farben mit den lieblichſten und harmoniöſeſten vereinigen konnte. Titian, der ſich dieſen ſcharfen und ſtarken Geſchmack zu Nutze zu machen wußte, ſcheinet, er habe denſelben durch mehr Mannichfaltigkeit noch höher getrieben. Seine Harmonie ſcheinet aus mehr Theilen zuſammengeſetzt zu ſeyn; und wenn Giorgione mit vier Chören arbeitete, ſo trat Titian mit 8, und wohl gar mit 16 Chören auf, wie es in den Tempeln zu Rom gewöhnlich iſt. Niemand verſtund die Natur der Farben beſſer, als Titian, die er in ſeinen Draperien ſo geſchickt angebracht hat, daß nicht nur eine die andre empor hebt, ſondern daß ſie jeder Figur ihren Platz beſtimmen, und ſo viel bewirken, daß ohne Beyhülfe der Gruppen, der Lichter und der Schatten, im Gemälde alles entſteht, was durch die Kenntniß des Lichtes und des Schattens zuwege gebracht werden kann. Licht und Schatten erhält von der Kenntniß der Draperien eine große Hülfe, ſowohl in Anſehung beſondrer Körper, als des ganzen Zuſammenhanges. Alſo muß man Achtung geben, daß die

Gewände in Bekleidung der Figuren die Glieder auf eine solche Art umgeben, damit in denen meistens erhöhten und lichtesten Theilen die Wahl der Falten keine starken Schatten verursachen; denn diese sowohl, als die allzu hellen Falten in denen natürlicher Weise beschatteten Theilen würden die Form brechen. Die mit Kunst angebrachten Draperien können auch dem Licht und Schatten zu statten kommen. Sie können durch Verbindung und Setzung der Lichter und Schatten die Massen ausbreiten, und die leeren Räume künstlich ausfüllen, welche in Stücke zertheilte Löcher machen würden, die den Augen beschwerlich sind, weil sie dieselben aller Orten auf gleiche Sachen von Licht und Schatten hinziehen, und ihnen die angenehme Ruhe, die sich darstellt, benehmen; wenn die in großen Theilen bestehenden Sachen unter einander verbunden, durch die Massen der Lichter und der Schatten aber von einander abgesondert und zerstreut sind.

Rubens und van Dyck haben die Kunst des Lichtes und Schattens vollkommen, und vielleicht besser, als andre, inne gehabt. Ihre edle und kluge Eintheilung macht einfältige und zierliche Falten, welche angenehm um das Nackte herumschweben, und es, ohne darauf gepapt zu seyn, deutlich sehen lassen. Sie sind hierinn stärker, als Titian, dem sie zuweilen in der Harmonie und Zusammensetzung der Farben gleich, wo nicht gar zuvorgekommen sind, wenn er seine Figuren allzu

allzu bunt gemacht hat, welches ihnen ihre Form und Ruhe benimmt: ein Fehler, in welchen Rubens und van Dyck nicht gefallen sind.

Man muß in der Kleidertracht die Wohlanständigkeit, die Sitten und das Costume, das Sittliche oder den Gebrauch genau beobachten; man muß sich nicht in den Kopf setzen, nackte Figuren dahin zu stellen, wo sie nicht hingehören, und dieses vielleicht nur aus einer Ehrsucht, seine Kunst in diesem Theile der Zeichnung sehen zu lassen. Die florentinische Schule ist oft in diesen Fehler gerathen. Sie war mehr vor die Kenntniß des Nackten und der Anatomie, als vor alle andre Theile der Malerkunst eingenommen. Ihre Leidenschaft verführte sie so weit, daß sie auch sogar die vernünftigste Wohlanständigkeit des Raphaels tadelte, den sie aus einer Art von übelgegründeter Mißgunst Il gran fattore di abiti, den großen Kleidermeister nennte. Raphael richtete die Form seiner Falten nach dem Nackten, und wo das Gewand frey war, da bezeichnete er die Falten durch weite Augen, tiefe Brüche, oder andre Formen, welche keinem Glied anständig seyn konnten, weil da keines verborgen war. Er verbarg darinn alle Mühe und Wahl, um sie unscheinbar zu machen. Man betrachte nur seine Werke, so wird man überzeugt werden, daß man mit der Wahrheit ein Gespötte getrieben habe.

Der Maler hat ja Gelegenheit genug, seine Kunst im Nackten und in der Anatomie sehen zu lassen; es giebt Stellen genug, wo sie sich gehörig zeigen kann. Zu was ist es also nöthig, sie zur Unzeit, und wider alle Art, am unrechten Ort anzubringen? Die Fabel in ihren Allegorien, die Geschichte selbst giebt hierzu Anlaß; man darf sich nur die Zeit, das Land und die Sitten deutlich vorstellen.

Die ersten Menschen haben sich gleich im Anfange mit Fellen von Thieren bedeckt; man glaubt sogar, daß Kain das Wollspinnen erst nach seiner Flucht in Indien erfunden habe; gleichwie man ihm auch Maaß, Gewicht und Markſteine zuschreibt. Raphael aber hat im Vatican dem Kain ein Gewand von Stoff angelegt, welches ein Beweis ist, daß große Männer zuweilen auch Fehler begehen können, die andern von höherer Einsicht der Geschichte nicht entwischt wären; jedoch werden ihnen dieselben wegen ihrer besondern und reizenden Schönheiten von Männern eines höhern Geschmackes gern verziehen. Dergleichen Fehler geben oft Gelegenheit, den Tadel solcher Leute in Bewegung zu bringen, welche mehr mit den Flecken der Sonne, als mit ihrer unermäßlichen Größe, und mit ihrem Glanze, den sie über die ganze Welt ausbreitet, beschäfftiget sind.

Man muß die Stoffe nicht allein nach den Charakteren unterschiedlich vorgestellter Personen verändern, sondern auch die Falten so, wie

sie

sie ihnen gemäß sind, anordnen. Die schweren Zeuge oder Tücher, welche zwar weit sind, aber wenig Falten machen, schicken sich für Propheten, Philosophen und Magistrate, und scheinen mit dem Ansehn ihres Charakters und ihres Antlitzes überein zu kommen. Diese taugen also nicht zur Munterkeit, zur lebhaften und glänzenden Artigkeit der Nymphen und junger Leute, welche man in zarten, feinen und leichten Stoffen vorstellen muß. Jedoch, obschon ihre Falten klein sind, so müssen sie doch nicht zusammengeklemmt seyn, ausser um die Gegend, wo sie etwan geschnürt oder gedruckt werden, und von dort breiten sie sich nach und nach aus, um, wo es nöthig ist, große Theile und Massen von Licht und Schatten zu formiren. Die mittelmäßigen und weder zu schweren noch zu leichten Kleider gehören für die Majestät der Götter, Könige, Fürsten, Fürstinnen und Frauen von einem verehrungswürdigen Charakter.

Alle diese Wohlanständigkeit muß man nicht nur in der Kleidung, sondern auch in allen andern Zurichtungen der Figuren beobachten; mithin jederzeit auf die Würde, auf das Geschlecht, auf das Alter, auf die Zeit, auf das Land, auf die Sitten und die Gebräuche Achtung geben. Wenn man nun alte Griechen oder Römer zu malen und vorzustellen hätte, würde es da wohl anständig und geschickt seyn, sie in Kleidungen, Kopfputz und Waffen der heutigen Deutschen, oder einer andern

Nation vorzustellen? Ich sage nein! denn anders müssen die Persier, und anders die Griechen gekleidet seyn, wie dieses le Brun, zum Beyspiel, in Alexanders Geschichte genau in Acht genommen hat. Aus eben dieser Ursache muß man bey Gegenständen des Alterthums ja keine heutigen Kleidungen anwenden. Wer wird wohl moderne Personen, oder andre Sachen, in antiken Kleidern oder Gestalten zum Vorschein bringen? Dennoch aber bedienen sich die Maler bisweilen einer solchen Freyheit in Portraiten. Hier ist aber meine Meynung ganz und gar nicht, als wenn ich mich mit großen Meistern wegen ihrer Willfährigkeit, die ihnen zu dergleichen Ungereimtheiten nicht selten Anlaß giebt, einen Streit anfangen wollte, und dieses um so weniger, als dieses unsern Malern, die sich empor heben, manchmal Gelegenheit an die Hand giebt, edle, angenehme und mannichfaltige Draperien auszusinnen: Sind aber diese Künstler nicht jederzeit so zu sagen gebunden? müssen sie nicht immer sich nach dem Eigensinn derjenigen richten, für die sie arbeiten? wird ihnen nicht zuweilen gar auferlegt, Runzeln mit Schmuck zu bedecken, graue Locken in weiße Blumen zu verwandeln, Bürgersweiber wie Fürstinnen zu schildern, einen Stutzer oder Pralhans wie einen Cäsar, einen Rathsverwandten wie einen Adonis vorzustellen? Wer kann aber hierüber etwas entscheiden? Indessen zeigen uns die Portraite und Abbildungen eines Raphaels, Titians, Giorgione, Rubens und

van

van Dyck die Leute so, wie sie damals gewesen sind. Solche Bildnisse scheinen gleichsam lebendig zu seyn und zu athmen.

Die Länder, in welchen die Maler gebohren sind, und deren Clima oder Himmelsgegend an ihren lebhaften, kaltsinnigen oder schwermüthigen Werken Ursache ist, geben auch starken Anlaß, wider die Anständigkeit zu sündigen. Dieses geschieht nicht nur in Absicht auf die Kleidungen, sondern auch der Charaktere, der Form, der Gestalt der Personen, der Gesichtsbildungen, und der Art ihrer Köpfe.

Albrecht Dürer, ein durch seine Kunst hochgeschätzter Mann, welcher die Lobeserhebungen des Raphaels von Urbino so sehr erworben hatte, daß dieser große Meister der Kunst seine in Kupfer gestochene Werke, wovon er die ganze Sammlung besaß, sehr oft nicht ohne Nutzen zu betrachten sich mit Vergnügen beschäfftigte; dieser Dürer, sage ich, war, seines großen Genies ohngeachtet, von den Gegenständen seines Vaterlandes, die ihm beständig vor Augen schwebten, so sehr eingenommen, daß er in allen seinen Gemälden, sowohl durch die Kleidung, als die Art der Köpfe, jederzeit fast nur die deutsche Nation vorstellte.

Viel wunderlicher aber dachte jener Künstler, welcher den zu Maynz ins Deutsche übersetzten gedruckten römischen Titus Livius mit Holzschnitten geziert, und in allen Schlachten, Belagerungen,

gen, oder Kriegsverrichtungen des Fabius, Marcellus, Hannibals und andrer römischer und punischer Kriegshelden lauter deutsche Trachten und moderne Waffen, nämlich Kartaunen, Schwerter, Helleparden und Feldschlangen angebracht hat. Vermuthlich bildete er sich ein, in der ganzen Welt sey zu allen Zeiten nur einerley Volk gewesen; und ein guter Rath mag ihm vielleicht allzu theuer gewesen seyn.

Rubens und van Dyck haben die antiken und heldenmäßigen Sachen der Griechen und Römer durch die Kleidertrachten, Stoffe, Waffen, Formen und Arten von Köpfen sehr oft nach Flandern in ihr Vaterland überbracht.

Wenn man die Gemälde des Giorgione, Titian, Tintoretto, und absonderlich des Paul Veronese betrachtet, so kömmt man selten von Venedig weg. Diese Fehler, oder diese Gewohnheit, welche manche große Männer fortgerissen hat, dienen zur Warnung, daß man die durch Künsteley zuwege gebrachte Natur überhaupt, die uns gemeiniglich vor Augen schwebt, nicht jederzeit in Acht nehmen müsse: Wenn sie die Trachten durch ihre Formen so vorstellen, wie der Anstrich durch seine Farbe; so muß man sie in der richtigen Vorbildung der Vollkommenheit und in den Werken des edlen, und ungekünstelten, einfältigen oder simpeln Alterthums zu finden trachten.

Die Maler und Bildhauer der Alten waren deswegen vor andern glücklich, weil sie mehrere Vortheile

theile als wir hatten? Sie lebten in den Zeiten, in welchen die Natur sich ihnen allezeit in ihrer Blüte, in ihren Kräften, in ihrer ungezwungenen oder naiven Einfalt darstellte: Sie durften nur nachahmen, was sie sahen. Wir aber müssen dasjenige, was wir sehen, fast allezeit zu vermeiden suchen. Die Maler, welche da gebohren und erzogen sind, wo man die Ueberbleibsel des Antiken findet, wovon Rom die vorzüglichste Schatzkammer ist, waren in ihren Gesinnungen von solchen verwunderungswürdigen Kunststücken immer so angefüllt, daß sie dergleichen Fehler niemals begangen haben oder begehen konnten.

Solche Männer waren Raphael, Lionardo da Vinci, Giulio Romano, Michelagnolo, die Carracci, Dominichino und andre, welche aus dem Antiken die Erfindung, das Erhabene und Edle ihrer Ideen, die Stärke des Ausdruckes, die kluge und vernünftige Genauigkeit des Anständigen und Gebrauchmäßigen geschöpft haben.

Wenn man der Vollkommenheit nachzustreben trachtet, so ist es noch nicht genug, nur die groben Fehler wider die Gebräuche zu vermeiden, in welche die würdigsten Männer nicht selten gerathen sind; sondern man muß vielmehr glauben, daß es unstreitig ist, die Malerkunst sey unendlich und unermeßlich.

Man muß sich also Gewalt anthun, den Ausdruck seines Gegenstandes durch besondre sinnreich angebrachte Sachen zu vermehren, welche demselben

selben seinen Charakter stark beybringen. Man muß sich einbilden, daß, wenn man in dieser so schweren Kunst sich mit Ehre und Ruhm empor heben will, die einzige Gewohnheit zu zeichnen und zu malen den großen Maler nicht ausmache; und daß es nicht genug sey, wenn ein Gemälde dem Zuschauer allein gefällt, und seine Augen ergötzt, sondern es muß auch in die Augen des Verstandes dringen. Wenn ein Gemälde, es mag auch Schönheiten haben, was für welche es wolle, wider die Anständigkeit und wider das Costume verstößt; so giebt es gerechten und schreckbaren Kunstrichtern zur billigen Kritik Materie genug an die Hand, sie mag hernach herkommen, von wem sie will; ob es Tadler sind, welche sich nur durch das Licht des Verstandes und der Vernunft leiten lassen, oder Gelehrte, welche mehr durch diesen Theil der Malerey gerührt werden, als durch alle andre. Dieser Theil allein hat unter den Franzosen hauptsächlich für den Poußin die Stimmen gesammlet, daß er den rühmlichen Zunamen eines Malers für Leute von Witz und Verstand, oder Peintre de gens d'esprit verdiene.

Neunzehntes Kapitel.

Von dem Ausdruck der natürlichen Schönheiten, und derselben getreuen Nachahmung.

Die Kunst, sichtbare Dinge der Natur nachzuahmen, bestimmet allerdings die Ehre und das Ansehn eines Malers. Was aber die Malerkunst fast von allen andern Künsten und den Maler vom Maler unterscheidet, ist nicht nur eine gewisse Hoheit des Verstandes und des Witzes, welche die Sachen in den Gedanken glücklich vorstellt; sondern auch die Begeisterung und das Pathetische oder Gemüthsrührende, welches den Verstand entzückt, durch eine richtige Vorstellung der Charaktere und durch die Nachahmung der Leidenschaften das Herz rege macht, welches von der Großmuth und von der Einbildungskraft herkömmt. Die Gedichte müssen nicht nur mit einerley Schönheit versehen seyn, sagt Horaz, sondern sie müssen auch ans Herz greifen, und in demselben alle Leidenschaften derjenigen, welche sie anhören, und welche der Dichter erwecken will, in Bewegung setzen.

Wenn man die Vollkommenheit und das Erhabene der Kunst zu erreichen gedenket, so ist es nicht genug, daß ein Gemälde angenehm colorirt, mit Leichtigkeit und Anmuth gemalt sey, auch

eine

eine Art von Richtigkeit in den Umrissen habe, welche mehr von Regeln, als vom Genie abhängt, und wodurch ein sonst untadelhafter Meister wegen seiner großen Eigenschaften selten ein Lob verdient hat; sondern man muß in der Kunst das Beste und Vortrefflichste aufsuchen, und demselben nachstreben. Der vollkommenste Maler ist aber derjenige, welcher, da er den Augen des Zuschauers ein Genügen leistet, auch den Verstand desselben nachdrücklich zu erregen weis. Wer dieses nur mittelmäßig zuwegebringt, ist nur ein mittelmäßiger Maler; und der es gar nicht vermag, maßet sich des Namens eines Malers mit Unrecht an.

Indessen, sagt Cicero, werden die Maler, so ungeschickt und so schlecht sie auch sind, dennoch Maler genennt, und diese werden untereinander nicht durch eine besondre Gattung oder Art zu malen, sondern durch ihre Geschicklichkeit und Kunst unterschieden.

Da es also zur Vollkommenheit der Kunst nicht genug ist, nur allein den Augen zu gefallen; so muß die Malerey auch in uns eine gewisse mit Erstaunen und mit einer Ueberraschung vermischte Verwunderung erwecken, welche uns entzückt, und uns gleichsam ausser uns selbst setzt. Ohne dieses schöne Feuer, welches sie beseelen muß, ist sie auf das höchste eine Maschine, an welcher die Haupttriebfedern mangeln. Der Maler muß seine größte Stärke von der großen Kunst, die ans Herz greift, hernehmen; er muß

es

es hin und her treiben, bewegen, so gar durchdringen, aber nicht quälen: Denn es ist eben so gefährlich, sein Ziel zu überschreiten, als dasselbige nicht zu erreichen.

Es giebt in den Ausdrücken eine Zierlichkeit, deren sich wenige Leute zu bemächtigen, und sie zu kennen wissen. Denn sowohl unter den Künstlern, als Zuschauern, entscheidet gemeiniglich das Temperament. Einige sind zu kaltsinnig, andre zu hitzig und zu übereilend, und dieses ist es, was für die Werke des einen oder andern den Ausspruch bestimmet. Es ist eben so viel Zärtlichkeit des Verstandes vonnöthen, zu urtheilen, und das Schöne zu empfinden, als es hervorzubringen. Wenige Leute verstehn die Sache, wovon gehandelt wird; und noch wenigere kennen die Wirkungen der Natur, und gemeiniglich verachtet man, was man nicht kennet. Dieses ist es eben, was diejenigen oftmals ihres Muthes beraubet und sie niederschlägt, welche um die Ehre arbeiten, oder, mit dem Plato zu reden: dieses ist es, was dem Witze die Flügel beschneidet, und ihn zur Vollkommenheit, wo er als zu seinem Augenmerk hinzielt, zu gelangen verhindert.

Wenn der Maler seinen Gegenstand erwählt hat, so muß er sich durchaus bestreben, denselben nach allen seinen Umständen wohl auszudrucken, um die Blicke eines auch sogar unempfindlichen Zuschauers hinzulocken und dort aufzuhalten. Nichts kränkt den Arbeiter mehr, als ein von aller Sinn-

lichkeit entblößter Zuschauer, sagt Horaz, und nichts ermuntert ihn mehr, als wenn er wahrnimmt, daß er durch Beyfall geehrt wird. Ein Maler, der dahin gelangen will, muß zwo Arten von Ausdrücken genau in Acht nehmen, den allgemeinen, und den besondern. Durch den allgemeinen versteht man den Charakter des Gegenstandes, welcher gleich in die Augen fallen muß, und von demselben sich in den Verstand und dann in das Herz einschleichet. Fast alle Theile der Malerkunst, nämlich die Erfindung, die Anordnung, der Charakter der Umrisse, das Colorit, der Pinsel, das Licht und der Schatten müssen hierzu ihre Kräfte vereinigen.

Durch die Erfindung trifft man eine lebhafte Wahl, und forschet so wohl wahrscheinlichen als anständigen Sachen nach, welche den vorgenommenen Gegenstand am besten charakterisiren und ausdrucken.

Durch die Disposition oder Zusammensetzung, welche die Ordnung und die Austheilung der Sachen ist, muß man die Gruppen und Gegenstände auf die vortheilhafteste und geschickteste, dem Charakter der vorzustellenden Sache angemessene Art an ihren gehörigen Platz bringen.

In einem Gegenstande von Getümmel muß alles in Bewegung und geschäfftig seyn. Der Contrast muß da lebhaft vorgestellet werden; die Zeichnung muß herzhaft, voll Feuer, das Colorit stark und glänzend, der Pinsel ringfertig, doch

heftig,

heftig, die Gegensätze in Licht und Schatten deutlich seyn, und glückliche Mißtöne müssen sowohl in der Harmonie, als im Ganzen wahrgenommen werden.

Ein majestätischer und edler Auftritt muß gleich durch die Wahl der Gegenstände, durch die simple und große Ordnung der Composition, durch die Vortrefflichkeit der Stellungen in ihrer ganzen Pracht, durch ihre Würde, durch den natürlichen, ohne Zwang oder Künsteley übertriebenen Contrast, durch die Wahl der herrlichsten und übereinstimmenden Farben, durch den Geschmack einer großen und genauen Zeichnung, durch eine mäßige Ruhe im Licht und Schatten das Auge entzücken, überraschen, und, so zu sagen, hintergehen.

In tragischen und barbarischen Gegenständen müssen die Gegensätze des Lichtes und Schattens viel deutlicher und sinnlicher, als des Colorits seyn, dessen traurige und melancholische Wahl der Handlung ihren Charakter einflößen wird.

In anmuthigen und gratiösen Gegenständen muß alles lachen, und gefallen; dazu helfen die Wahl der erfundenen Sachen, eine gewisse Art von Zärtlichkeit in der Composition, die Zierlichkeit der Umrisse, das angenehme und glänzende Colorit, das gelinde und mäßige Licht und Schattenwesen, der ringfertige, markichte und fliessende Pinsel. Mit einem Worte, ein jedes Gemälde muß eine Art haben, die desselben Charakter bestimmt.

stimmt. Die Harmonie muß bald scharf, bald gelinde, bald traurig, bald munter seyn, nachdem solches verschiedene Charaktere der Sachen erfordern, die man vorstellen will; man kann hierinn die Zauberkunst der Musik nachahmen. Denn alle Künste haben, wie schon oben gemeldet worden, fast einerley Grundsätze. Man darf aber nur die Verwandschaft der Tonkunst mit der Malerey darinn untersuchen, was den Ausdruck und die Harmonie betrifft, so werden wir nicht weit davon abweichen.

Die Menschen haben eine natürliche Neigung, durch ihre Stimme Töne zu formiren; man singt von Jugend auf, ehe man noch reden kann. Das Alter stärket diese Gewohnheit, und das Temperament bestimmt sie. Man singt, und denkt doch dabey etwas anders. Derjenige, der ein zartes und empfindliches Herz hat, formirt zarte und schwache Töne. Der Jähzornige stößt heftige, muntere und leichte Tonarten heraus, und alles dieses oft, ohne es wahrzunehmen, daß man singt. Hierinn wirket nichts, als das Naturel und das Temperament, und man kann nicht sagen, daß die Tonkunst daran Theil habe, ob man schon darinn eine glückliche Eigenschaft, ein Musikus zu werden, wahrnimmt.

Wie viel Leute haben nicht die schönsten Lieder verfertigt, ohne eine Note von der Musik zu verstehn? Wie viel andre hat man nicht gesehn, welche

welche sich den Namen eines Musikus zugeeignet haben, weil es ihnen einige natürliche Lieder herzulallen gelungen, und denen das Temperament anstatt der Kunst gedient hat, wenn sie zuweilen den Verstand der Wörter glücklich ausgedrückt hatten?

So leicht ist es nicht, durch bloße Linien der Reißfeder in den Zügen eines Gesichts die Leidenschaften auszudrücken. Sollte aber wohl sich jemand, wenn er seine ganze Kunst in dieses Talent einschränkte, einen Maler nennen können? Was ihn zum Maler macht, das besteht darinn, daß er mit den Linien das Licht, den Schatten, das Colorit und die übrigen schon oben erklärte Theile der Malerkunst vereinigen könne. Wenn daher auf gleiche Weise derjenige, der schöne Lieder gemacht hat, auch schöne Nebenstimmen mit Kunst beyfügen kann, und eine gelehrte wohlausgearbeitete Harmonie, wahre und mannichfaltige Charaktere, eine gehörige Mode zu vereinigen weis; so kann er sich billig einen Musikus nennen. Also ist dieses die wunderbare Kunst, die den wahren Musikus ausmacht, und die ich dem Maler zum Muster anpreise, damit er daraus den Ausdruck, das Entzückende der Harmonie, und die gehörigen Moden nach verschiedenen Gegenständen daraus begreife. Die Malerkunst zeigt ihre Moden durch die Farben, wie die Tonkunst die ihrigen durch die Töne.

Die Farben, welche am meisten ins Weiße fallen, flößen Vergnügen ein; die sich aber dem Schwarzen am meisten nahen, versetzen die Einbildung in Traurigkeit. Jede Sache hat ihren Gegenstand. Das Licht des Tages erweckt die Natur; die Finsterniß der Nacht aber unterdrückt dieselbe, und verursachet nichts, als Schwermuth, Furcht und Schrecken.

Ueberhaupt muß man in der Malerey eben so aufmerksam seyn, als in der Musik, damit der allgemeine Charakter durch so starke Linien angemerkt werde, wodurch so gar jene, welche von dem Gegenstande nichts wissen, gerührt und getroffen werden. Dieses mag nun entweder durch das Große, durch das Rührende, Angenehme, Muntere, oder durch andre Charaktere geschehen, daran liegt ganz und gar nichts: denn eine jede Sache, die man unter den Händen hat, muß ihren besondern, und einen ihr eigenen Charakter bey sich haben. Es ist hiebey nicht nur genug, den Augen wohlzugefallen, sondern das Werk muß auch überraschen und in Erstaunen setzen.

Nachdem ich von dem geredet habe, was ich den **allgemeinen Ausdruck** nenne; so will ich nun auch von den **besondern Ausdrücken** handeln, welche, alle zusammen genommen, zu der allgemeinen vollkommenen Vorstellung oder Erscheinung das ihrige beytragen müssen. Alles, sowohl die Auszierung oder der Schauplatz, die Sitten, die Gebräuche oder Gewohnheiten, als der Charakter

rakter der Personen, die durch die Geberden ausgedrückte Leidenschaften, die Bewegungen der Leiber und die Gesichtszüge, müssen hier einander zu statten kommen.

Der Auftritt eines Gemäldes erhebt den Ausdruck der Sache, welche vorgestellt wird. Man muß sich also vornehmlich hüten, etwas Angenehmes, und was Freude, Lust und Vergnügen einflößen sollte, in einem düstern, traurigen und melancholischen Orte, z. E. die Bellona oder Kriegsgöttinn unter Blumen; die Venus, mit ihren Liebreizen und Scherzen zwischen abscheulichen Felsen in der erschrecklichsten Wüsteney vorzustellen. Man hüte sich, sage ich, in anmuthigen Gegenden, wo nur Munterkeit, Lust und Ergötzung herrschet, eine tragische, unglückselige, klägliche und entsetzliche Begebenheit aufzuführen.

Die Alten hatten nur drey Stücke, das Tragische, Komische und Satyrische, oder das Traurige, das Lustige und das Spottende, nebst den Auszierungen, die sich zu diesen Charakteren schickten. Das Tragische bestund in herrlich und prächtig gezierten Palästen und Gebäuden. Das Komische stellte nur Bürgerhäuser vor, wie man sie in Städten sieht. Die Satyre aber wurde in Landgegenden unter Baurenhäusern und bloßen Hütten, oder etwan bey einigen Trümmern von zerfallenen alten Tempeln angebracht.

Die Sitten sind eigentlich diejenigen Neigungen, welche die Menschen zu guten, bösen oder gleichgültigen Handlungen verleiten. Sie sind nach der Leibesbeschaffenheit, nach dem Geschlecht, nach dem Geburtsort und dem Land unterschieden. Daher kommen die vielerley Gebräuche der völker. Einige sind artig und höflich; andre grob und barbarisch; einige listig, andre aufrichtig; einige dumm und plump; andre unruhig und unbeständig, und so weiter. Dieses sind die verschiedenen Charaktere, welche der Maler mit allem Fleiße studiren muß. Man suche also bey Hof und in großen Zusammenkünften die Charaktere der Würden, des Adels, der Wohlanständigkeit und der Gestalten. Man suche in den Gesellschaften und im Umgange der Stadt, auf dem Land, unter gemeinen Leuten das Einfältige, das Aufrichtige, das Ungezwungene, und das Wahre, nämlich die Natur selbst in ihrer Unschuld.

Hier wird man vielleicht fragen: Wie? soll man denn bey Hofe studiren? oder: soll man denn die Zeit dort mit warten verlieren, wenn man in seinem Cabinet ruhig studiren kann? Dieses ist es eigentlich, was, wie ich mir einbilde, viele Leute, die den Wissenschaften ergeben sind, betrügt. Denn in der That, sie irren sich, wenn sie glauben, daß ihr Cabinet und ihre Bücher ihnen genug wären. Die Welt, welche eine lebendige Bibliothek ist, dient der Bibliothek des Cabinets am meisten zur Aufmunterung. Ich weis, daß ein groſ-

ſes

ses Talent und viel Zeit erfordert wird, diese zwo Nothwendigkeiten zu erfüllen, um zur Vollkommenheit der Kunst zu gelangen. Derjenige, welcher niemals aus seinem Studierzimmer gekommen ist, verachtet jenen, welcher niemals in dasselbe hineinkömmt, oder, besser zu sagen, der kein Studierzimmer hat. Aus einer gleichen Unbilligkeit halten diejenigen, welche stets in Gesellschaften sind, niemals zu sich selber kommen, und allezeit zerstreut leben, denjenigen für einen lächerlichen, wunderlichen und närrischen Menschenfeind, welcher nachsinnt und sich mit seinen Gedanken zu beschäfftigen weis. Der Weise, sagt Horaz, wird oft für einen seltsamen und wunderlichen Kopf gehalten, und das Stillschweigen eines bescheidenen Mannes heißet oft so viel, als ein beißender Tadel. Alles, was auf das äußerste getrieben wird, ist unanständig und fehlerhaft. Man muß in allen Sachen ein Mittel treffen. Schlachten gewinnen, sagt Horaz, und mitten unter seinen Bürgern die überwundenen Feinde im Triumph aufführen, heißet bis zur Ehre des Jupiters gelangen, ja es reichet bis an die Gottheit selbst. Es ist also kein geringes Lob, solchen Helden oder Erdengöttern zu gefallen. Allein, man hat ein Sprüchwort: Nicht jedermann kann nach Corinth kommen. Derjenige, der in Sorgen stund, es möchte ihm dort nicht gelingen, ist in seiner Unthätigkeit geblieben, und er hat auch wohl gethan. Ist aber wohl derjenige zu tadeln, dem es gelungen ist?

hat er nicht als ein herzhafter Mann gehandelt? Denn was wir suchen, ist entweder dort, oder nirgendswo. Einer scheuet sich, eine Last anzugreifen, weil er sie für seine Kräfte und seinen Muth zu schwer achtet. Ein andrer hingegen ergreift die Bürde mit der größten Begierde, und trägt sie wirklich fort. Man muß es bekennen, daß entweder die Tugend ein eitler Name sey, oder derjenige, welcher alle seine Kräfte zur Tugend anwendet, Ehre und Belohnung verdienet.

Ich weis wohl, daß alle Charaktere überhaupt unter den Menschen anzutreffen sind; allein sie versammeln und vereinigen sich weit mehr an großen Höfen. Dort kann man sie mit stärkerer Lebhaftigkeit, und zwar auf einen Augenblick studiren. Die Sonnenstralen, die sich auf dem Erdboden ausbreiten, haben weniger Stärke, als wenn sie im Mittelpunkt eines Brennspiegels beysammen sind.

In solchen Welttheatern kann man das Wahre der Sitten, der Charaktere und der Leidenschaften studiren. Man trifft alle Beyspiele, nämlich die Höflichkeit, Freundlichkeit, Gütigkeit und Würde; die manierlichen Sitten, und das Ungezwungene der meisten Großen; den Stolz der Niedern und den Hochmuth der Kleinen überhaupt an; jedoch findet man überall eine Ausnahme; bey einigen die ansehnliche Art, und bey andern die geheimnißvollen Blicke; bey manchen die unzeitige Aufmerksamkeit und verdrüßliche Aemsigkeit; die Unruhe

und

und Geschäfftigkeit derjenigen, welche nach Wohlthaten und Gnaden streben; die Eifersucht andrer, welche andern gutes thun sehen; die falschen Geberden der Complimente, Verbeugungen und Umarmungen; die Ringfertigkeit und das Vertrauen junger Leute; ihre entscheidende Art, alles, was sie nicht kennen, und nicht zu kennen verlangen, dennoch zu beurtheilen; den Geiz und den Hochmuth derjenigen Alten, welche zur Unzeit um Gnade sich bewerben, die sie nicht genieſſen können; ihre Klagen über das Verflossene und ihre Verachtung des Gegenwärtigen; ihre Schmeicheley und Niederträchtigkeit; ihre Frechheit und verwegenen Stolz; mit einem Worte, man kann auf dem groſsen Schauplatz eines jeden Hofes alles studiren, was die Seele und das Herz der Menschen in Bewegung setzt und beunruhiget.

Wie? bey Hofe zu studiren? wird man wiederholen: das ist ein ungestümes Meer, wo man jererzeit in Gefahr schwebt, seinen Untergang zu finden. Was giebt es da nicht für heimliche Anschläge, gefährliche und gleichsam unterirrdische Gänge, verdächtige, falsche und eigennützige Liebkosungen, unerträglichen Hoch- und Uebermuth. Setzen wir voraus, wie ich es gern zufrieden bin, daſs diese Abbildung ihre Richtigkeit habe; so ist es, wenn man die gesuchten Charaktere malen will, nicht erst nöthig, sie nach der Natur zu studiren; sondern nur zu verhindern, daſs man nicht in gefährliche Oerter gerathe, welche zuweilen mit schönen Blumen

men bedeckt sind, da sollte es ohnstreitig erlaubt seyn, sich gewisse und sichere Führer zu suchen, welche so gut, als die Wahrheit und Klugheit selbst zu leiten wissen. Denn diese beyde muß man genau vereinigen können: Redet man ohne Vorsicht die Wahrheit; so lauft man Gefahr sich zu stürzen. Man handle nur getreu, und mische sich nicht in geheime Geschäffte, weder in des Herrn, noch der Bedienten, so ist man weise und klug. Man muß weder stolz noch niederträchtig seyn. Glücklich ist also derjenige, der vor seiner Obrigkeit, ohne sich zu schmiegen, erscheinen, und mit Niedern ohne Stolz leben kann. Man gebe einem jeden, was man ihm schuldig ist; man übertreibe auch zuweilen die Höflichkeit gegen Niedrigere, weil sie aufmerksamer als andre sind. Man gehe seinen Verrichtungen genau, treu und eifrig nach, und begehe niemals die nichtswürdige Niederträchtigkeit, sich in die Angelegenheiten eines andern zu mischen, und sie anstatt desselben zu besorgen. Man bediene sich der Gelegenheit, für andre mehr als für sich etwas gutes auszuwirken. Begehet man zuweilen etwas für sich, so muß das Begehren nicht ungelegen und verdrüßlich, sondern voll Ehrfurcht, jederzeit geziemend und rechtmäßig seyn. Man muß endlich sich nicht nur ein Gesetze machen, still zu schweigen, wenn man befürchtet, daß irgend ein Uebel daraus entstehen könnte; sondern alsdenn den Mund aufthun, wenn man gutes zu thun Gelegenheit hat. Niemals muß man sein Glück auf fremde Ungerechtigkeit, oder

auf

auf den Untergang andrer Leute bauen. Wenn man sich also aufführt, und dennoch Schiffbruch leidet; so muß sein Glücksstern sehr böse und unglücklich seyn. Demungeachtet soll man doch allezeit den Trost und die Zufriedenheit übrig behalten, daß man sich selbst im Gewissen keinen Vorwurf zu machen habe.

Auf diese Weise muß man sich im gemeinen Leben ohne Stolz und Niederträchtigkeit der Wahrheit und Einfalt befleißigen. Alsdann werden die Menschen uns günstig, und da sie sich uns ohne Maske sehn lassen, so stellen sie uns ihre Natur ohne Schminke vor, und lassen uns dieselbe mit leichter Mühe sehen. Manche Dichter waren große Maler der Sitten und der Charaktere, sie malten oft, so zu sagen, die Masken und die Gesichter, weil sie bey Hofe und in den Städten ihren Umgang gehabt haben. Ich gehe weiter: Der Maler muß sich durch die Geschichte und durch die Geographie oder Erdbeschreibung sowohl die Manichfaltigkeit der Sitten, der Religionen, der Gebräuche und Kleidertrachten, als auch die Gegenden des Erdbodens, des Meeres und der Himmelskreise bekannt machen. Die Reisebeschreibungen zeigen den Unterschied der Gebäude, der Bäume, der Thiere, der verschiedenen Charaktere, welche zum Ausdruck nöthig sind; diese aber müssen ihrer Sache änlich, gehörig und anständig seyn. Man nimmt sie entweder aus der Geschichte, oder aus der Fabel. Die Charaktere

aus

aus der Geschichte müssen der Sache gemäß, die aus der Fabel aber derselben angemessen und zugehörig seyn. Alle folgen, wie Horaz sagt, dem Ruf der Welt, und die Historie zeigt uns die Gesichtsbildung und Gestalt der Helden, wovon sie redet. Wenn man dem Alexander den Julius Cäsar, Augustus, Pompejus oder andre malen will, so ist es nicht genug, sie nach ihren bloßen Portraiten zu schildern; man muß ihnen durch die Kunst auch eine Seele einflößen. Dieses geschieht durch die Stellung, Wendung, durch das Gesicht, und alles, was ihren Charakter kenntbar machet. Denn man ist begierig, große Leute bis in das Innerste des Herzens zu kennen, und man muß den Zuschauer durch die Vorbildung einnehmen, die er sich durch das gemeine Gerücht davon gemacht hat. Man kann auch zuweilen von dem Wahrscheinlichen abweichen, und zum Anständigen übergehn. Allein man muß dahin trachten, daß, ohne die Charaktere aus den Gesicht zu lassen, diese Schildereyen allzeit schöner und zierlicher werden.

In den Erdichtungen, oder in der Fabel, ist die Frage nur von dem Anständigen und Geschickten; zum Beyspiel: das Große, das Herrliche, das Majestätische in der Vorstellung des Jupiters muß den Zuschauer eben so einnehmen, als das majestätische Ansehn der Würde in der Juno; die Weisheit und das Edle in der Minerva sind Eigenschaften, welche diese Göttinnen unterscheiden;

das

das Schöne, das Wollüstige, und die Gratien müssen in der Venus eben so stark reizen, als das Erschreckliche im Mars, und der Grimm in der Bellona Furcht und Schrecken verursachen.

Will man den Achilles auf den Schauplatz bringen; so muß er, wie **Horaz** sagt, unermüdet, zornig, unerbittlich, und dermaßen ausser sich seyn, daß er weder Gerechtigkeit noch Gesetze achtet, sondern alles von seinem Degen erwartet. Die Medea muß barbarisch, hart und unerweichlich; die Juno in Zähren gebadet; Jxion treulos; Jo herumirrend; Orest von Unsinn, Rache und Furien aufgebracht erscheinen.

Alle diese Charaktere der Fabel ins Werk zu setzen, muß man durch die Belesenheit der großen Dichter der Griechen und Lateiner des Alterthums seine Einbildung erhitzen, und dieselbe darnach richten. Diese Dichter sind **Homer, Virgil, Anakreon, Theokrit, Ovid, Horaz** und andre, die man auch ins Deutsche übersetzt finden kann. Was für eine unerschöpfliche Quelle von großen, erhabenen, lieblichen, natürlichen und reizenden Bildern wird man bey ihnen nicht antreffen?

Acesileus, der Philosoph, las täglich, ehe er schlafen gieng, etwas im **Homer**, den er seine Geliebte nennte. Eben so muß man diesem nachahmen, und diese vortrefflichen Männer täglich zu studiren sich ein Gesetz machen. Wenn man sie liest, so hat man sie lieb; liebt man sie, so liest

man

man sie wieder, und ahmt ihnen nach. Man muß also ihre Schriften aufrichtig lieben, und man hat schon davon einen großen Nutzen, wenn man daran ein Vergnügen empfindet.

Um uns hierzu aufzumuntern, darf man sich nur erinnern, daß der vom Homer beschriebene Jupiter dem Phidias zum Modell gedient habe. Gleichwie Virgil seinen Laocoon nach der Statüe der drey rhodischen Künstler, des Agesanders, Polydors und Athenodors in seiner Aeneis abgeschildert hat. Hier wäre es eine Ausschweifung, wenn ich behaupten wollte, daß Agesander den Virgil nachgeahmt, weil Laokoon ganz anders vorgestellt worden wäre. Wie viel andre schöne Bilder sind nicht in diesen großen Dichtern nachzusehen, welche dem Leser noch mehr zur Nachahmung reizen würden. Man lese z. B. seine Beschreibung eines Seesturms, wie man die durch das Wetter erregte Wellen auf ein ihrer Wuth widerstehendes Schiff losstürmen sieht; wie der Wind in den Seegeln raset, und bebt, das Meer schäumet, und die Luft von weitem herheulet, der Schiffsmann voller Bestürzung seine Kunst verläßt, und in jeder Welle den ihn verfolgenden Tod zu erblicken glaubet.

Longin thut von dieser Schilderey in seinem Buche vom Erhabenen Meldung, und setzt hinzu, daß Homer die Gefahr des Schiffsvolkes keinmal vor Augen stelle, wo er es nicht gleichsam in einem Gemälde schildert, wie es von allen brausenden

senden Wellen gleichsam verschlungen erscheinet, und daß er nicht so gar in seinen Worten und Sylben das Bild der Gefahr ausdrücke.

Lesen wir aber überdieses noch die Stelle, wo er die Größe und Majestät des Neptuns malt, der in seinem weit und breiten Feldern herumgeht, unter seinen Füßen Berge und Wälder erschüttert, seinen Wagen anspannt, denselben trotzig besteigt, und die Fluthen damit durchschneidet. Kaum sieht man ihn auf diesen nassen Ebenen einherziehn, so spürt man mit Vergnügen, wie die ungeheuren Fische sich erheben. Das Meer zittert unter diesem Gott, der es unter seiner Bothmäßigkeit hat, das aber mit Lust ihn für seinen Monarchen zu erkennen scheinet.

Plato hat sogar mehr als andre Weisen dem Homer nachgemalt, wie Longin bezeuget. Man lese die Beschreibung derjenigen Landschaft, in welcher sich Phädrus und Sokrates in einem Gespräche unterhalten. „ Was für eine angenehme Gegend! ruft Sokrates; wie beliebt und angenehm ist nicht dieser hohe, dicke und schattichte Baum? Jener reizet die Augen nicht weniger durch die Höhe seines Gipfels, als durch das dicke Gebüsche seiner Blätter. Diese Blumen auf jener Gegend breiten ihren lieblichen Duft in die Weiten aus. Wer sollte bey derjenigen Brunnquelle nicht entzückt stehn, aus welcher ein so frisches, helles und reines Wasser fließt? Die am Rande herumstehenden Töpfe und Verzierungen

geben zu erkennen, daß dieser Brunnen den Nymphen und dem Fluß Achelous geweiht ist. Empfindest du den sanften Zephyr nicht, der die Luft erfrischt, die wir athmen; der seinen Hauch mit dem tönenden Geschwirre der kleinen Grasthiere vermenget? Sieh jene sanft abhängige Gegend, welche die Natur mit frischen Wasen bedeckt zu haben scheinet, um die Vorbeygehenden zum Rasten und Ausruhen zu reizen. Dergleichen Beschreibungen aus den besten Dichtern helfen den Geschmack der Maler formiren, und ihr Genie dermaßen erhitzen, daß sie sich selbst zurufen können: Was für eine gelehrte und heilige Trunkenheit schreibt mir heute Gesetze vor? Keusche Musen, seyd ihr es nicht selbst, die ich sehe?

Man hat nicht leichter Gelegenheit, sich also zu berauschen, als wenn man nach Corinth kommet. Es wird eine Hoheit des Genies und des Geschmackes erfordert, wenn man von den Schönheiten dieser verehrungswürdigen Alten oder andrer erhabener Schriftsteller eingenommen werden soll. Glückselig ist derjenige, welcher aus dieser von Reichthum überfließenden Quelle zu schöpfen, gut zu wählen, und, wenn er alles geschickt an seinen Ort und Stelle bringt, auch solchen großen Urbildern nachahmt, sich selbst zum Original zu machen weis. Ein solches Urbild ward **Virgil** durch den **Homer**, und **Raphael** durch das Antike. **Titian** folgte dem **Giorgione**, **Annibal Carracci** dem **Correggio**, **Michelagnolo**

agnolo, Parmiggiano und andern. Homer, Virgil, Euripides, Sophokles, Plautus und Juvenal erzeugten große Dichter in allen Sprachen.

Wer das weite Feld der Kunst zu bauen trachtet, muß seine Charaktere vervielfältigen, und sich in allem zugleich geschickt und groß zu machen suchen; hauptsächlich aber im Tragischen und Erschrecklichen, und im Liebreichen und Muntern. Dadurch kann man den Beyfall erhabener und gelehrter Personen, vielleicht auch des Volkes erwerben. Denn einem jeden gefällt, was ihm ansteht.

Die Vervielfältigung der Charaktere insgemein geschieht durch den Unterschied der Gegenstände, und insonderheit der Charaktere, welche einerley Sachen vorstellen. Dieses ist ein Mittel, den Maler zu erkennen, dessen Genie keine weite Aussicht hat. Er malt nicht nur weiter nichts, als Weiberköpfe; sondern er macht sie so gar noch einander gleich. Aristophanes sagte zu den Athenienfern: Er verlange sie nicht zu betrügen, wenn er einerley Sache zwey- oder dreymal ein wenig verändert vorstellte; denn er bringe nicht allein jederzeit neue Auftritte vor Augen, sondern Sachen, die einander niemals gleich, und allezeit schön sind; anstatt, daß andre Dichter in ihren Stücken immer nur den zänkischen Hyperbol und seine Mutter vorstellen.

Die Physionomie, oder die Wissenschaft, die Natur der Menschen aus der Gesichtsbildung zu

erkennen, wäre einem Maler über die Maaßen nützlich, welcher die Sitten und Charaktere ausdrücken will. Er muß sich bestreben, dasjenige zu kennen und anzudeuten, wofern es anders möglich ist, was in den Gesichtszügen diejenige Art formirt, welche verursacht, daß, ohne Absicht auf die Schönheit, gewisse Züge entweder gefallen, oder mißfallen; dieses macht, daß man sich fast beym ersten Anblicke schon für einige geneigt und so sehr eingenommen zu seyn empfindet, daß es scheint, das Herz fliege ihnen entgegen, während dem man gegen andre einen Widerwillen hat, welcher zum Verdruß wird, und endlich sich in Haß verwandelt. Mit einem Worte: Dieser Maler muß studiren und nachforschen, was in einigen die liebreiche, hohe und majestätische Art formiret; in andern aber das Ekelhafte, Niedrige, Unedle und Grobe verursacht. Die Seele, oder wenn ich mich also ausdrücken darf, diejenige Gattung von einem göttlichen Strale, welcher in den Augen derjenigen glänzet, deren dringende Züge bis in den Grund des Herzens einschleichen, scheint das Herz in dem Augenblicke, da es getroffen wird, gleichsam zu fesseln und an sich zu ziehen. Dahingegen die verdrüßlichen Blicke von andern nicht können wahrgenommen werden, ohne daß die Seele des Zuschauers in Widerwillen versetzt und unerträglich beleidiget werde.

Der Vortheil einer glücklichen Gesichtsbildung ist so beträchtlich, daß, wie Vitruv erzählt, Dino-

Dinokrates, ein Architect bey Alexandern dem Großen, um die Erlaubniß eines Zutrittes zu erlangen, sich auf seine liebliche Gesichtsbildung verlassen, und von Alexandern gegen über einen Platz genommen hat. Er erreichte sein Ziel glücklich; Alexander wurde ihn gewahr, und ward durch sein hohes Ansehen und das Gefällige dermaaßen eingenommen, daß er Befehle gab, er sollte näher zu ihm kommen. Durch diese Weise erlangte Dinokrates durch sein Antlitz und durch seine prächtige Person, was er gewünscht hatte.

Durch die Wissenschaft der Physionomie muß man mit den besondern Charakteren der Personen, die man vor Augen stellen will, eine gewisse Stärke vereinigen. Dieses, nebst dem Ausdrucke, macht sie bis in das Innerste ihres Herzens kenntlich. Leonardo da Vinci, der sich die schelmische Gesichtsbildung des Iskariotes nicht vorstellen konnte, malte ihn umgewendet. Raphael wollte die Weiber bey dem Begräbniß Christi im äusserſten Schmerz hinmalen. Sein Pinsel schien ihm aber zu schwach, die äusserſte Betrübniß, die er wünschte, auszudrücken. Kein Gesicht weinte und seufzte ihm genug; daher malte er sie mit den Händen und Schnupftüchern auf dem Gesicht in einer so kläglichen Stellung auf die Erde gebogen, und knieend, daß der Zuschauer glaubt, er höre sie schluchzen und heulen.

In Ansehung der Gesichter muß man auch trachten, allerhand Nationen zu beobachten, wenn

man die Vollkommenheit der Kunst erreichen will. Das Clima, das Land und die Lebensart unterscheiden überhaupt ihre Gesichter nicht nur in Europa, Asien, Afrika und Amerika, sondern auch in verschiedenen Reichen dieser Welttheile. In dieser Wahrnehmung bilden sich die französischen Künstler ein, daß le Brun alle übertroffen habe; und der Beweis zeige sich in Alexanders Schlachten. Das Vorurtheil hingegen, sagt ein vornehmer fremder Maler und Akademist, welches vielen von meinen Landsleuten sehr anklebt, ist vielleicht Ursache, daß sie dergleichen Charaktere, wenn sie auch könnten, niemals so richtig vorstellen, als le Brun: Sie wollen gefallen, und richten sich gemeiniglich nur nach ihren Gebräuchen, nach ihren gekünstelten Manieren, nach ihren gegenwärtigen Moden, und sündigen dabey wider das Costume. Die ungezwungene und simple Natur von verflossenen Jahrhunderten, von fremden Gebräuchen und entfernten Ländern scheint ihnen phantastisch, närrisch und thöricht. Hingegen ersetzen sie dieses durch Perücken, durch künstlich gekräuselte und eingepuderte Haare, durch das Weiße und Rothe, durch die Schminke der Weiber, durch die Modetracht; und kurz, dieser Anputz allein muß nach ihrem Eigensinn und Geschmack die Gratien, die Annehmlichkeiten und die anmuthige Art so formiren und erschaffen, daß die Fremden nothwendig darüber erstaunen müssen.

Nun aber würden wir gar in die Philosophie und Mathematik gerathen, wenn wir untersuchen wollten, ob warm und kalt, naß und trocken, weil des Menschen Temperament dadurch formirt wird, auch seine Sitten, seine Neigung und seinen Körper formire; oder ob dieses vom Einflusse des Gestirnes im Augenblicke seiner Geburt herkomme. Allein wir übergehen dergleichen Betrachtungen mit Stillschweigen, und forschen auch nicht ängstlich nach: Ob Saturn ihn bleich, mager, melancholisch und verdrüßlich mache; ob ihm Jupiter Verehrungswürdigkeit, Pracht und Zufriedenheit einflöße; ob er durch den Mars fürchterlich, zornig, blutdürstig oder ein Wüterich werde; ob die Sonne ihn großmüthig; die Venus liebreich, nachdenkend, artig oder glücklich; Merkurius witzig; der Mond endlich sanft, höflich und gesellig mache. Diese sonderbare Untersuchung würde die Gränzen dieser Abhandlungen weit überschreiten: und da der Maler bloß das Innerliche und den Charakter der Seele durch das äusserliche des Körpers auszudrücken hat; so überlasse ich diese besondern Studien den Gelehrten, welche darinn ihr Vergnügen finden, und befriedige mich damit, hier noch etwas vom Charakter und dem Temperament der Menschen in Absicht auf die Thiere überhaupt zu sagen, mit welchen viele Menschen eine Aenlichkeit zu haben scheinen; zum Beyspiel: Leute, welche Löwen oder Adlern gleichsehen, sollen gemeiniglich herzhaft und großmüthig seyn; die aber Ochsen gleichen, sind träge, faul, plump und langsam

in ihren Bewegungen; haben sie mit den Affen eine Aenlichkeit, so sind sie von einem blöden Verstande, boshaft, und Liebhaber von Tändeleyen; wer Eseln gleichet, sey dumm, langsam, faul und unwissend. Die Schweinen beykommen, haben einen benebelten Verstand, und sind zu aller Zucht unfähig; diejenigen, welche mit dem Fuchs einige Gleichförmigkeit haben, sind fein und argliſtig; so wie diejenigen, die Hirschen und Hasen gleichen, natürlich furchtsam seyn sollen, u. s. w. Auf gleiche Art verhält es sich in der Aenlichkeit mit den Vögeln: Gemeiniglich aber sollen die, welche ihnen änlich sind, leichtsinnig und unbeständig seyn, und weder dem Leibe noch dem Verstande nach nicht lange an einer Stelle bleiben.

Diese Aenlichkeiten, die fast nicht zu zählen sind, findet man nicht nur in allen Theilen des Leibes, sondern auch in allen Theilen des Angesichts, nämlich an der Nase und Stirne, am Munde, an den Wangen und Ohren, absonderlich aber an den Augen, welche der Spiegel des Herzens sind: Mit einem Worte, die Kunst oder Wissenschaft der sogenannten Physionomie nimmt man von den Bewegungen des Leibes, und von der Gleichförmigkeit aller seiner Theile her: Von den Zügen und von der Art des Angesichtes, von den Haaren, von der Glätte der Haut, vom Fleischigten, von den Farben, sogar von der Stimme, welche der Maler zwar nicht anders, als durch die Anständigkeit und Lebhaftigkeit der Leibesbewegung, Stellung und Geberden

berden ausdrücken kann. Von allen diesen Sachen rühren die Grundsätze und Beobachtungen dieser Kunst her.

Diese noch nicht gar veralteten oder vergessenen Meynungen hat man, wie mich deucht, verkehrt angenommen, um daraus eine Kunst zu machen, die vorzeiten, wie andre Betrügereyen, vielleicht von dem Pöbel sowohl, als andern seichten Köpfen Belohnungen abgenöthiget haben. Denn anstatt zu sagen: Er ist herzhaft, wie ein Löwe, kehrte man es um, und sagte: Er sieht aus, wie ein Löwe, folglich ist er herzhaft, und dann fand man in seinem Angesichte die Bildung eines Löwens, wenn er gleich ein Hasenherz hatte. Ich kenne einen geschickten Musikus, welcher durch das Versehen seiner Mutter einem Kaninchen vollkommen gleich sieht: er hat rothe, schimmernde, stets bewegliche Augen, weiße wollförmige Haare, Augenbraunen, Augenlieder, und einen Seitenblick, wie gedachtes Thier; dennoch ist er herzhaft, ämsig, geschickt, sparsam, fleißig und freundlich, und verdient alles Lob, nicht wie ein Haase, sondern als ein wackerer Mann von 30 Jahren.

Zwanzigstes Kapitel.

Von den Gemüthsbewegungen oder den Leidenschaften.

Vom allgemeinen Ausdruck und von den Charakteren überhaupt komme ich zur Schilderung der Leidenschaften, welche durch die Stellungen, Bewegungen und Geberden des Leibes geschieht. Diese müssen den Figuren gleichsam eine Seele einblasen; und ohne sie wird ein Gemälde, so gut es immer componirt, gezeichnet, gemalt und colorirt seyn mag, jederzeit kaltsinnig, matt und todt seyn. Denn Cicero sagt: Die Action oder die Geberde ist die Rede des Leibes.

Man weis, daß unter allen erschaffenen Dingen nur diejenigen, so lebendig sind, sich von sich selbst bewegen; andre hingegen ihre Bewegung nicht anders, als durch eine fremde oder auswärtige Kraft bekommen. Dergleichen sind Steine, Marmor, Eisen, Holz und alle Körper, welche keinen innerlichen Trieb zu einiger Bewegung haben; nur die Flamme allein bewegt sich mehr, als alle Glieder des menschlichen Leibes, und scheint wie der Körper, durch eine Seele sich in Bewegung zu bringen.

Im Menschen finden wir drey Theile oder Hauptleidenschaften: den Zorn, die Begierde und die Vernunft. Die ersten beyde sind dem

Men-

Menschen mit andern Thieren gemein; die Vernunft aber unterscheidet ihn, und ist ihm allein eigen. Jene beyde erwecken den Zorn und die Liebe; die Vernunft hält sie zurück, oder mäßiget sie wenigstens, welches dasjenige ist, was den Menschen auf eine oder auf die andre Weise in Bewegung bringt.

Die Malerey, welche, wie die Dichtkunst, eine Nachahmung der Natur, jedoch stumm ist, und sich nur den Augen des Zuschauers zu verstehn giebt, kann nicht anders reden, als durch die Geberden. Sie kann auch die Leidenschaften der Seele, nämlich die Frömmigkeit, den Abscheu und andre Eigenschaften nicht anders ausdrücken, als durch die Bewegungen des Leibes, und diese müssen jederzeit eine richtige Uebereinstimmung mit dem Kopfe, mit den Augen und andern Theilen des Angesichts haben. Sie müssen sich zu der Empfindung schicken, die man ausdrücken will, und so nachdrücklich, auch so wohl charakterisirt seyn, daß, so bald man die verschiedenen Actionen der Personen wahrnimmt, man sogleich sagen könne: Dieses sind die wahren Geberden eines ehrlichen Menschen, oder die gezwungenen und falschen Wendungen eines Scheinheiligen, eines Heuchlers; dieser hat das Ansehn eines Helden, ein andrer eines stolzen Pralers; dieser zeigt die Stellung eines Eigensinnigen, und ein andrer eines Wilden und Zornigen. Diese Figur zeigt einen vernünftigen und klugen Menschen an, und

dort

dort wird man die natürliche, einfältige und gute Art eines wohl erzogenen Menschen gewahr, wie er sich von dem hochtrabenden, frechen und hochmüthigen Betragen eines reichen Mammons unterscheidet, der für einen Mann von Range will angesehn seyn. Diese ungekünstelte, einfältige Art bedeutet einen wackern ehrlichen Mann. Diese falsche Mine zeigt einen Listigen an. Dort wird man die gezwungenen Geberden einer verbultenGöttinn inne, welche gern schön heißen möchte. An einem andern Orte zeigen sich die unverstellten Bewegungen einer wahren und einfältigen Schönheit u. d. g.

Die Hände sind das Hauptwerkzeug der Geberden; wir brauchen sie, die Sachen gemeiniglich vorzustellen, die wir empfinden, oder von denen wir reden. Durch die Hände zeigen wir, daß wir uns verwundern; durch die Hände rufen wir, schicken fort, loben, verachten, fragen, bitten, versagen, nehmen, geben, und drohen. Die Hände sind das Instrument des Abscheues, der Furcht, des Hasses, der Freude, der Traurigkeit und des Schmerzens. Ihre Bewegungen sind unendlich, und ohne ihnen ist die Handlung matt und todt. Quintilian sagt, daß andre Theile des Leibes bloß demjenigen behülflich sind, der da redet, die Hände aber selbst reden. Man betrachte Raphaels Transfiguration. In diesem Gemälde erscheinet eine Menge Volk, mithin sieht man sehr viel Köpfe hinter einander, theils

theils ganz, theils halb ausgedruckt, und nicht einer ist, dem nicht eine ganze oder halbe Hand mit solcher Kunst beygemalt wäre, daß man in jedem Gesicht durch die Hand eine andre Leidenschaft und Empfindung wahrnimmt. Alle sind voller Schrecken, Erstaunen, Furcht und Verwunderung. Sie sehen zu, wie bey der Transfiguration einem armen Besessenen die Teufel ausgetrieben werden. Man lösche gedachte Hände aus, so ist das ganze Gemälde matt und todt. Man findet es in Kupfer gestochen, und obschon der Grabstichel nicht viel bedeutet, so dienet doch das Blatt zum wenigsten darzu, die Composition überhaupt anzuzeigen.

Nun ist aber zu merken, daß wir weder die Hände, noch die Arme aller Orten und bey jeder Gelegenheit brauchen. Denn man muß der Person keine Geberden geben, die der Stellung, worinn sie sich befindet, nicht anständig sind. Eine große Niedergeschlagenheit, die äußerste Betrübniß, eine Mattigkeit, Trägheit, Dummheit, zuweilen auch die Würde und Hoheit müssen durch eine Unthätigkeit, ohne Bewegung der Arme und Hände, ausgedrückt werden. Man kann diesem noch das ausnehmende Erstaunen beyfügen, welches fast unbeweglich macht. Das Betragen eines Menschen, der nachsinnt, betrachtet oder studirt, ist sittsam und ernsthaft; der tugendhafte Mensch hat eine ruhige Stellung, welche die Wirkung der Mäßigkeit und Gemüthszufriedenheit ist.

Bey

Bey einem Lasterhaften, wenn er in Ausschweifungen verfällt, herrschen hitzige, verworrene, thätige und jähe Bewegungen. Man muß die Hände niemals mit Heftigkeit in Bewegung bringen; es ist ein Fehler, den man so gar an lebendigen Rednern tadeln würde, wie man solchen bey den alten Römern dem Cicero vorgerückt hat, der sich in einer Rede ohne Maaß und Ziel bewegte und geberdete, und mit den Armen und Händen so sehr herumfochte, daß Octavius zur Seite den berühmten, mit fünf und vierzig im vordern Leib angebrachten Wunden, mithin von Pflastern überhäuften Kriegsobristen Sicinius dentatus, den man den römischen Achilles nennte, anredete, und sagte: du mußt es dem Curio verdanken, daß dich die Mücken nicht gefressen haben. Die übertriebenen Gesticulationen und gewaltsamen Bewegungen sind kein Hülfsmittel, die Wahrheit lebhaft vorzustellen. Es geschieht durch einen ungekünstelten, einfältigen, edlen und natürlichen Vortrag, welchem der Maler Schritt vor Schritt nachgehn und sich davon niemals entfernen muß. Die Bewegungen, welche am wenigsten gezwungen sind, kommen der Natur am nächsten, und rühren weit lebhafter und angenehmer, als andre. Sie müssen so natürlich und so ungekünstelt seyn, daß es scheint, sie hätten sich der Einbildung des Malers nur ungefähr dargestellt, ohne daß er sich darauf besonnen, oder sich dazu nur die geringste Mühe genommen hätte.

Man hat es dem Seneka vorgerückt, daß er oftmals wütende Menschen reden lassen, als wenn sie die ganze Nacht sich zum Ausdruck ihres Zornes vorbereitet hätten. Was einer Art von einer vorbereiteten Mühwaltung gleich sieht, ist jederzeit frostig und matt, und hat keine Wirkung. Nur das wahre Natürliche kann bewegen und eingreifen. Was können wir also von der Stellung des heiligen Apostels Paulus sagen, welchen Raphael in seiner Apostelgeschichte vorstellt? Er steht auf einem kleinen Hügel, und predigt dem unzähligen Volk mit solcher Heftigkeit vor, daß er beyde Arme gerade über den Kopf ausstreckt, und den Zuschauer des Gemäldes so sehr entzückt, daß er glaubt, er höre seine Stimme. Ein so unbeschreiblicher Eifer kann nichts anders, als eine so heftige Bewegung verursachen; unsre Maler dürfen sich aber daran nicht stoßen. Sie werden keinen solchen Apostel mehr zu sehn bekommen. Markus de Aviano predigte unter einem deutschen Volk in italiänischer Sprache, und dennoch bewog er durch seine Action Leute zum Weinen, die kein Wort davon verstunden. Dieses waren keine gezwungenen oder gekünstelten Geberden, sondern Zeichen eines wahren apostolischen Eifers, der nicht zulässet, auf Arme und Hände Achtung zu geben. Wenn die Vollkommenheit der Malerey in der Vorstellung der Begriffe der Seele und der Sinnen bestehen, durch Geberden und Bewegungen des Leibes aber gefallen soll; so muß der Maler sich hüten, daß er keine zweydeutigen

Stellun-

Stellungen mache, welche unanständigen, unangenehmen, oder wollüstigen ähnlich seyn könnten. Nicht das Nackte, sondern die Action kann das Unanständige bedeuten. Also muß der Maler sich in Acht nehmen, daß er keine Action vorstellet, welche dem vorgenommenen Charakter nicht geziemet. Also darf er die prächtigen und herrlichen Actionen des Cothurns oder des Erhabenen nicht mit der komischen oder gemeinen Gesichtsbildung vereinigen. Dieses wäre ein unausstehlicher Mißklang, welcher der Natur, der Kunst und der Vernunft zuwider liefe. Es ist eine Richtigkeit erforderlich, daß, wenn es möglich ist, man weder über, noch unter seinen Gegenstand gehe. Die Stellung eines Herkules steht jungen, weichlichen Leuten nicht an, auch angenehm gekünstelte Geberden solcher jungen Leute schicken sich nicht zum Kriegsgott. Der Schein des Guten betrügt sehr oft; so gar zuweilen auch da, wenn man es zu gut machen will, erwählt man das Falsche, und fällt in lächerliche Possen, welche dem Schauspieler ähnlich sind, der, um den großen Agamemnon zu schildern, auf den Spitzen der Zehen einhertrat, daß man ihm zurief: Er mache ihn zwar lang, aber nicht groß; er sollte ihn tiefsinnig und in eifrigen Betrachtungen vorstellen. Jener will das Erhabene erreichen, und verfällt dagegen in das Riesenmäßige, das er zur Unzeit anbringt. Dieser will einfältig seyn, und wird kalt, kriechend, matt, trocken und dürre. Selbst die Schönheiten von großen Meistern verführen

führen manchmal, wenn man sie ohne Wahl und ohne Unterschied nachahmt. So gewiß ist es auch, daß, was oftmals etwas Gutes bemerken könnte, ein Uebel verursacht. Wenn hitzige Genies durch einen flüchtigen Trieb und durch die Begierde, etwas neues, fremdes und ausserordentliches zuwege zu bringen, sich fortreissen lassen; so können sie sich in ihrem Studiren gewaltig irren, wenn sie von gewagten Stellungen und gezwungenen Geberden eingenommen sind: ob sie schon sonst von eben so gutem Geschmack, als des Correggio oder des Parmiggiano seyn würden. Auf gleiche Weise können allzu matte Genies, wenn sie keinen Geschmack, keine Wahl und keine Vernunft haben, von den Bewegungen und Geberden, welche in der halberhobenen Arbeit des Alterthums und in gegrabenen antiken Steinen fast einförmig sind, einen sehr schlechten Gebrauch machen. Ihre edle Einfalt, welche ihnen eigen ist, schickt sich nicht allezeit zum oft gemeldeten Pittureſco; so wie eine edle Einfalt des Stiles der Aufschriften sich nicht zur Gewalt der Redekunst und zur Begeisterung der Poesie schicken würde. Wenn man irgendswo einem Fehler ausweichen will, so verfällt man in einen andern.

Ein Maler muß also, wenn er sein Genie nach der Natur und nach der Vernunft richtet, seine Actionen und Stellungen dem Gegenstande so gehörig zu geben trachten, bis er es so weit

bringt, die Augen des Zuschauers, wenn es möglich ist, dermaßen zu täuschen und zu betrügen, daß er sich gleichsam selbst vergißt, und sich einbildet, er sehe die Sache, die vorgestellt wird, selbst in ihrer wahrhaften Gestalt, und nicht derselben bloße Abbildung, oder Nachahmung. Kurz: das Hauptwesen besteht im Betrug, und derjenige, der das Auge am besten täuschen kann, hat das Ziel und die Vollkommenheit seiner Kunst erreicht. Wenn die Malerey das Auge nicht betrügt, so beleidiget sie dasselbe.

Man beschäfftige seine Einbildung mit der Sache, die man zu malen willens ist, so stark, daß sie sich den Augen so vorstelle, als wenn alles wahrhaftig gegenwärtig da stünde. Dadurch wird man auch den Zuschauer mehr oder weniger, und so rühren, wie man es selbst gewesen ist.

Man muß seine Gedanken nicht allein durch die Belesenheit zu allem ermuntern, was man sich vorgenommen hat, sondern selbst auch die Actionen oder Stellungen der Figuren oder Personen, die man vorstellen will, mit den eigenen Händen und Geberden nachmachen. Aristoteles sagt, der Poet müsse währender Arbeit die Actionen und Bewegungen derjenigen, welche er reden läßt, selbst nachahmen. Denn es ist gewiß, daß unter zween Menschen von gleichem Genie, derjenige, welcher am meisten empfindet, und in die Leidenschaft eindringet, auch jederzeit am meisten überzeugen wird. Der Beweis liegt am Tage:

denn

denn derjenige, welcher selbst gerührt ist, bewegt auch diejenigen, die ihm zuhören; und derjenige, der wirklich zornig ist, erweckt auch die nämlichen Regungen im Herzen seiner Zuschauer. Horaz hat dieses schon deutlich ausgedrückt, wenn er sagt: „Man lacht mit Lachenden, sagt er, und vergießet Thränen, wenn andre traurig sind; darum, wenn der Zuhörer weinen soll, so muß vorher der Poet selbst den Schmerz schon empfunden haben; und so wird das Mitleiden erweckt.

Die Geberden sind eine allen Menschen gemeine Sprache, wodurch man sich so gar fremden und barbarischen Nationen zu verstehn geben kann. Daher sagt ein gewisser Alter, daß die Pantomimen redende Hände haben. Man glaubt auch zuweilen, daß der Schauspieler, welcher auf der Bühne eine falsche Bewegung gemacht hat, einen Sprachfehler begangen habe.

Bey dieser Gelegenheit will ich einen Barbaren anführen, von dem Lucian Meldung thut: Ein Fürst im pontischen Reiche kam wegen gewisser Staatsgeschäffte nach Rom an den Hof des Nero. Dort sah er einen berühmten und so geschickten Tänzer, daß, ob er schon vom Gesange dabey nichts verstund, er dennoch alles begriff, was durch das Tanzen wollte vorgestellt werden. Als er sich vom Kaiser beurlaubte, so bat er ihn, er möchte ihm diesen Gaukler oder Pantomimen schenken. Da sich Nero darüber verwunderte, so sagte der Fürst: Er habe gewisse Barbaren zu

Nachbarn, deren Sprache kein Mensch verstünde; mithin würde ihm dieser Tänzer zum Dollmetscher dienen, und ihnen durch seine Geberden alles, was er wollte, zu verstehen geben.

Der Maler muß durch die Stellungen nicht nur die Sprache ersetzen, sondern auch ihre Stärke nachzuahmen und sowohl die Empfindungen als die Regungen der Seele auszudrücken suchen, wie es die Redekunst lehret, um sich allen Nationen des Erdbodens verständlich zu machen.

Die Bewegungen und Actionen erfordern zuweilen eine Einfalt; ein andermal eine Lebhaftigkeit; bald eine Anmuth, bald aber das Erschreckliche. Darinn besteht also eigentlich die Vortrefflichkeit der Kunst, und dadurch giebt der Maler den Unterschied zwischen Todten und Lebendigen zu erkennen. Eben denselben zeigt er auch zwischen Klugen und Unsinnigen, Traurigen und Muntern, Furchtsamen und Herzhaften, zwischen Höflichen, Freundlichen und Sanften, imgleichen den Polternden, Wilden und Rasenden. Mit einem Worte, durch die äusserlichen Leibesbewegungen zeigt er den Augen, was innerlich in der Seele und im Herzen vorgeht.

Der Maler muß seine Stellungen so verändern, wie der Redner seine Stimme; also mag er ja fleißig nachforschen, was sich zu einem jeden Charakter, und zu einer jeden Leidenschaft schickt; denn verschiedene Charaktere erzeugen verschiedene

Wirkun-

Wirkungen. Will er z. B. Helden und Könige vorstellen; so muß er majestätische Bewegungen anbringen, welche wohl aus einander gesetzt, prächtig und erhaben, doch ungezwungen und simpel sind; der Leib muß aufrecht, das Haupt vielmehr erhöht, als niedergebückt, die Arme und die Füße mehr von einander, als enge beysammen, das Angesicht edel, sanft, ruhig und ernsthaft seyn. Wenn man aber beym Könige oder Helden, dessen Herrlichkeit und Majestät prangen soll, demüthige und unterthänige Leute, oder andre, die in Verwunderung und Ehrfurcht sind, hinzufüget; so vermehrt und erhöht sich das Ansehen der Würde um so viel stärker.

Die Melancholie muß durch Unmuth und Niedergeschlagenheit in allen Bewegungen des Leibes, das Haupt gegen die Achsel geneigt, und die Augen steif gegen den Erdboden ausgedruckt werden. Die Betrübniß, welche weit heftiger, aber weniger niedergeschlagen ist, als die Melancholie, verursacht, daß man die Augen zuweilen gegen den Himmel sich erheben lässet. Die Stärke dieses Ausdruckes vermehrt sich aber dadurch noch mehr, wenn man um die betrübte Person noch Leute hinmalt, welche gegen dieselbe ihr Mitleid bezeugen.

Der Schmerz, welcher Erbarmung erwecken soll, muß in einer zarten Stellung bestehn, die sowohl den Leib, als das Haupt bieget und die Hände in einander zu flechten scheinet. Das

Mitleiden zeigt einen halb offnen Mund, eine sanfte traurige Miene, steif sehende Augen, ein gebogenes Haupt und gefaltene Hände. Der Schmerz aber, welcher auf Rache sinnet, hat oftmals ernsthafte und unruhige Bewegungen.

Die Gewaltthätigkeit muß lebhaft, hitzig, dringend und stark seyn.

Großes Leiden bringt alle Theile des Leibes zugleich in eine Erschütterung.

In der Demuth pflegt das Haupt und die Augen niedergeschlagen zu seyn.

Die Freude hat ringfertige und lebhafte Geberden, und wird an den zarten und freyen Manieren erkannt.

Der Zorn erscheint erhitzt, seine Bewegungen sind drohend, herzhaft und trotzig, und der Kopf ist, wie beym Hochmuth, erhaben.

Die Verzweiflung sieht gewaltig, übertrieben, voller Bewegung und rasend aus.

Beym Eigensinn, oder bey der Halsstarrigkeit muß der Kopf gerad aufrecht, fest zwischen beyden Achseln, die Arme und Beine aber steif stehen, und so weiter.

Man muß allezeit dasjenige nachzuahmen trachten, was jedem Alter und beyden Geschlechtern eigentlich geziemet. Daher muß man einen Alten nicht wie einen jungen Menschen handeln lassen. Langsame und gelassene Bewegungen gehören für jenen; ringfertige und hurtige aber für diesen. Ein Kind hat keine solche Geberden, wie ein älterer Mensch. Die Männer

müssen

müssen weit stärkere und deutlichere Bewegungen zeigen, als die Weiber. Alle Stellungen, Geberden, Wendungen und Leibsbewegungen müssen sich mit verschiedenen Sitten zusammen schicken. Ein kluger, vernünftiger und vorsichtiger Mann bewegt sich anders, als ein ausschweifender und leichtsinniger Bursche. Der Maler muß also die Natur in jedem Charakter, auch die einem jeden Alter eigene Sitten und Leidenschaften, und alles, was demselben der Wahrscheinlichkeit nach gemäß ist, nachzuahmen suchen. Ueberhaupt muß man Sorge tragen, alle verschiedene Lebensarten junger Leute, der Männer im besten Alter, des Greises, des Reichen, der Fürsten, der Magistrate und andrer vom Range sowohl, als des gemeinen Volkes zu beobachten. Man sollte eigentlich beschaffen seyn, wie jener große Maler, der jemanden, welcher ihn gefragt hatte, von wem er seine Kunst gelernt habe? zur Antwort gab: Die Menschen wären seine Lehrmeister gewesen.

Was in diesem Fall die Grundsätze lehren können, muß durch Beyspiele großer Meister bewiesen werden; absonderlich aber durch die Natur, als der Sprache der Wahrheit: Dort kann man eine lebhafte, unverfälschte, starke und simple Wohlanständigkeit auf einmal lernen.

Ich weis wohl, daß, um etwas lebendig zu machen, was kein Leben hat, und Personen eine Bewegung zu geben, welche, wie die Figuren in einem Gemälde, dergleichen kaum dem Schein

nach haben, und unbeweglich sind, man zuweilen sich einer Exaggeration oder Vergrößerung bedienen müsse. Allein, hiebey muß man die Gränzen der Wahrheit und der Wahrscheinlichkeit nicht überschreiten. Es muß mit so viel Kunst geschehen, daß so gar diese Kunst selbst verborgen bleibt, und nur die Reizungen der Natur, welche man schön zu schmücken wird beflissen gewesen seyn, hervor leuchten, so wie es nämlich jene machen, die eine ausserordentliche und wichtige Begebenheit erzählen, und der Wahrheit gern etwas zusetzen, um destomehr zu gefallen, und bey ihren Zuhörern Verwunderung zu erwecken.

Man muß Achtung geben, sagt **Lucian**, wenn er von einem Pantomimen redet, daß man von der Wohlanständigkeit nicht abweiche, und sie nicht übertrete. Denn in diesem Fall versehen es die meisten in ihrer allzugroßen Künsteley, wie in der Wohlredenheit, wenn man das Maaß der Sachen überschreitet, die man vorstellen will, und welche man entweder zu groß oder zu klein macht, die doch entweder groß oder klein seyn sollten. Also muß man sich an den Charakter genau halten, man mag nun Fürsten oder Herren, Bauren oder andre unter den Händen haben. Diesen Fehler, welchen **Plutarch** dem **Aristophanes** vorrückt, muß man fliehen, obgleich ein erleuchteter Maler sich denselben sehr zu Nutze machen kann: „Die Rede, sagt er, hat eine unendliche Manichfaltigkeit; **Aristophanes** ver-

„steht

„steht die Kunst nicht, einem jeden zu geben, was „ihm gehöret, und welches eigentlich darinn be„steht, daß man einen König mit Würde reden „lasse, einen Redner mit Nachdruck, ein Weib „ungekünstelt, einen gemeinen Mann auf eine ge„meine Art, einen Reichen ohne Rang mit Stolz „und Trotz erscheinen lasse. Allein Aristopha„nes legt allen diesen Personen jede Redensart „von ungefähr in den Mund, und man weis nicht, „ob ein Vater, oder ein Taglöhner, ein Gott oder „eine Alte, ein Held oder Knecht redet.„

Die Figuren in einem Gemälde müssen so lebhaft und anständig seyn, daß es scheint, sie könnten reden; denn ohne diesem wird eine Malerey matt, kalt, ohne Bewegung und Leben erscheinen. Doch müssen die Bewegungen natürlich und angenehm, und die Stellungen frey, leicht und jederzeit edel seyn. Die Stellungen der Arme, der Hände und des Kopfs müssen zusammenstimmen, und demjenigen gleichförmig werden, was die Personen, welche man vorstellen will, denken und reden sollen.

Guido Rheni stellte zu Rom im Palast des Marchese degli Angeli die 4 heiligen Ausleger so künstlich vor, daß wir das Stück niemals ohne Verwunderung betrachten konnten, weil wir deutlich wahrnahmen, was ein jeder von ihnen gedachte. Einer hält das Buch geschlossen, und giebt zu verstehn, daß er schon alles gelesen habe; der andre mit dem offnen Buche will erst zu lesen

anfangen; der dritte hat schon alles gelesen, und will es noch einmal mit größerm Eifer lesen; der vierte ist fertig, und betrachtet, was er gelesen hat. Dieses Gemälde ist um 12000 fl. nach England verkauft, vorher aber von meinem Freunde Jacob Frey in Kupfer gestochen worden. Also ist itzo da nur eine Kopie, wo sonst das Original gewesen ist.

Ausserordentliche und gezwungene Verwendungen stellen den Augen das Wahre nicht vor. Der Maler muß allezeit eine einfältige und ungeheuchelte Natur in seiner Einbildung haben, und solche niemals verlassen, mithin ihr Schritt vor Schritt nachgehn, und immerfort das Edelste, das Angenehmste und das Vollkommenste wählen: Denn zuviel oder zu wenig verändert zuweilen alles, und giebt einen gewissen Schwung, der den Sachen etwas beybringt, das den Werth oder Unwerth des Gemäldes bestimmt.

Hierinn muß man große Meister, absonderlich den Raphael, Leonardo da Vinci, Dominichino, und andre Italiäner, unter den Franzosen aber den Poußin, und unter den Flamländern den Rubens nachahmen. Unter den Werken der Holländer wird man in den gemeinsten und pöbelhaftesten Gegenständen eine simple, natürliche, naise und schätzbare Wahrheit finden, wie im Rimbrand und andern. In Deutschland hat Albrecht Dürer das nämliche Naise und Wahre in den Bewegungen und Geberden. Die Hochachtung, die Raphael für Dürern

hatte,

hatte, gereichet ihm zu einem weit größern Ruhm, als alle Maler für ihn aussprechen könnten. Es ist auch sehr nützlich, die lebhaften Geberden stummer Leute zu beobachten, welche manchmal sich viel deutlicher ausdrücken, als andre, die reden können.

Indessen muß man sich hüten, daß man nicht in übertriebene Stellungen verfalle, welchen gewisse zornige und unmäßige Witzlinge durch eine zur Unzeit angebrachte Wuth, welche der eigensinnigen Neigung für die Neuigkeit beständig anklebt, nachstreben, und da sie etwas ausserordentliches hervorbringen wollen, sich von ihrem Gegenstand immer weiter entfernen, auch, weil sie nur denen in ihrem Sinn eingenisteten Abentheuren unaufhörlich nachtrachten, jederzeit die Wahrheit, die Natur und die Vernunft verlassen oder verlieren.

Allzu starke und freche Figuren in der Redekunst arten oftmals in das Frostige aus. Man hüte sich auch vor jenen unfruchtbaren, plumpen und matten Genien, denen die Natur auch die geringste Hitze versagt zu haben scheint, also, daß sie jederzeit leer, erschöpft und abgemattet sind, wenn sie gleich niemals etwas witziges ans Licht gebracht haben, mithin nichts können, als fremde Werke und Arbeiten ohne Wahl und ohne Geschmack ausplündern. Die Natur mag noch so überflüssig, reich und fruchtbar seyn, so liefert sie ihnen doch nichts. Sie sehen sie an, und kennen sie

nicht;

nicht; und ob sie gleich in der That von denen, welche dieselbe nachzuahmen gewußt haben, die Stellungen und Geberden borgen, so geschiehet dieses doch mit einer so schlechten Vorsicht und Wahl, daß alles gezwungen, ängstlich und aus der gehörigen Stelle zu seyn scheint.

Die schönsten Sachen, welche von Leuten ohne Geschmack und ohne Genie nachgeahmt, abgemalt und nicht am gehörigen Ort angebracht worden, stimmen nicht zusammen, und sind gemeiniglich matt und frostig.

Wir haben gesehen, daß gewissen Schauspielern unter Leuten von Geschmack nichts gelungen ist, weil sie sich alle Mühe gegeben haben, die Stimme, die Geberden, die Sprache, den Vortrag oder die Declamation eines andern großen Acteurs oder Schauspielers knechtisch nachzumachen, und welche, weil sie nicht mit seinem Genie begabt waren, nichts als seine Bewegungen und Töne nachahmten, die, da sie ihnen weder natürlich waren, noch ihnen anstunden, ihre ganze Handlung zum Gelächter machten. Man hat andre gesehen, welche sich geschmeichelt haben, sie würden dem Zuschauer wohlgefallen, wenn sie so gar die Fehler, welche bey jenem Schauspieler durch die übermäßige Gewohnheit, Tabac zu schnupfen, entstanden sind, fleißig nachahmten. Dergleichen wird von den Schülern des **Portius Latro** erzählt, welche, um ihrem Meister in der Bleichsucht änlich zu werden, die er durch Wachen und Arbeiten

ten sich zugezogen hatte, Kümmel getrunken, welcher die Kraft bleich zu machen hat. Man bildet sich oft ein, großen Leuten nachzuahmen, und man vertieft sich nur in ihre Fehler.

Die Schauspiele scheinen mir für Maler, welche in der Kunst vortrefflich zu werden verlangen, sehr nothwendig zu seyn. Es nimmt mich auch nicht wunder, daß die Maler und Bildhauer des Alterthums, welche in der Nachahmung aller Leidenschaften, in den Bewegungen und Geberden sich haben unterscheiden und hervorthun wollen, immer in den öffentlichen Schauspielen gewesen sind, daselbst zu studiren, und die Actionen oder Stellungen beobachtet und gezeichnet haben, welche die Regungen der Natur durch die Schauspieler, Tänzer und Pantomimen vorstellten. Was erzählt man nicht mit Bestande der Wahrheit von den großen Schauspielern des Alterthums? Aus vielen andern will ich nur ein Beyspiel anführen, das eben so sonderbar ist, als es Kühn- und Frechheit anzeiget: Nero hatte seinen Vater vergiften und seine Mutter ertränken lassen. Datus, der ein Comikus war, sang am Ende eines Schauspiels hierauf eine Satyre ab, und sagte: Gute Nacht, Vater! gute Nacht, Mutter; und weil Nero den Senat auch hat wollen ausrotten lassen, so setzte Datus zum Beschluß, nachdem er vorher einen Menschen, der sich ersäufen will, vorgestellt hatte, noch diese Worte hinzu: Pluto ertappt euch schon

bey

bey den Füssen, und stellte durch allerhand Bewegungen den Senat vor.

Die Alten hatten nicht nur die Kunst des Schauspielers, sondern auch des Tänzers und des Pantomims so hochgebracht, daß ein einziger Mensch Fabeln, Geschichte, Sitten, Leidenschaften und Menschen vorzustellen vermögend war. Durch bloße Verstellungen des Angesichts ahmte er alles nach: bald den Lustigen, bald den Betrübten, bald einen Rasenden, Verliebten und Vernünftigen, bald einen Zornigen und Sanften, bald aber auch das Widerspiel von dem, was er vorgestellet hatte, und dieses alles fast zu gleicher Zeit.

Plinius erzählet hierüber verschiedene Sachen, welche die Macht und Stellungen, Geberden und Bewegungen anzeigen. Ein cynischer Philosoph, welcher die Schauspiele, besonders aber den Tanz und die Pantomimenkunst nicht billigte, sagte immer, es wäre nichts als eine Folge der Musik, welcher man die Gesticulationen, Geberden, Leibesbewegungen und Stellungen beygefügt hätte, um dasjenige besser auszudrücken und verständlicher oder sinnlicher zu machen, was man spielte; es wäre aber alles nur eitles, leeres und lächerliches Wesen; man ließe sich sowohl durch die Harmonie als durch die Geberden bethören. Ein berühmter Pantomime des Nero, der eine vortreffliche Leibesgestalt hatte, und seine Kunst wohl verstund, ersuchte solchemnach den Philo-

sophen,

sophen, er möchte ihn nicht verdammen, ehe und bevor er ihn gesehen hätte. Hierauf ließ er alle Stimmen und Instrumente schweigen, fieng an ihm den Mars und die Venus vor Augen zu stellen, wie die Sonne sie beyde entdeckte und Vulkan sie ins Garn brachte. Die Götter eilten herbey, dieses Schauspiel mit anzusehn. Venus wurde ganz beschämt, und Mars erstaunte voller Demuth. Das übrige der Fabel ward auch so künstlich vorgestellt, daß der Philosoph endlich ausrief: Genug! es dünkt mich, ich sehe die Sache selbst, und nicht bloß eine Vorstellung; denn dieser Mensch hat einen eben so redenden Leib als redende Hände.

Ein Barbar sah fünf Masken und fünf Kleider zu einem Tanz bereit liegen; da er aber nur einen Menschen zum Tanzen wahrnahm, so fragte er: wer die übrigen vier Masken spielen würde? und er erfuhr, daß alles nur für einen Tänzer gehörte. So muß es, versetzte der Barbar, ein Körper seyn, worinn mehr als eine Seele wohnt. Daher haben sie auch die Griechen und Römer Pantomimen genennt, weil sie alles nachahmen.

Ein alter römischer Philosoph wollte die Pantomimen sehen, um etwas zu lernen. Endlich that er den Ausspruch: Sie haben gelehrte Hände. Die Schauspieler und die Pantomimen des Alterthums waren nicht zufrieden, eine Leidenschaft, eine Paßion, eine Erzählung, oder ein Wort durch die Geberden lebhaft und natürlich vorzustellen; sie

wuß-

wußten auch einerley Sache mannichfaltig zu verändern. Auf gleiche Art muß auch ein ämsiger, kunst- und erfindungsreicher großer Maler, damit er nicht in das, was man Manier zu nennen pflegt, verfalle, sich alle ersinnliche Mühe geben, die Sache auf verschiedene Art zu verändern, nicht nur, wenn er allerley Gegenstände, sondern auch, wenn er nur einerley oder gleiche Sachen vorzustellen hat. Diese Verschiedenheit ist so natürlich und so nothwendig, daß sie der Mannichfaltigkeit der Temperamente folgen muß. Der Mensch hat viererley Eigenschaften, welche mit den vier Elementen übereinstimmen, (wenn es heutiges Tages noch so zu denken erlaubt ist) nämlich, die Gelassenheit, welche das Wasser vorstellt; die Melancholie, Schwermüthigkeit, oder die schwarze Galle, so die Erde bedeutet; das Blut, so die Luft vorstellt; der Zorn, so mit dem Feuer Gemeinschaft hat. Die Menschen verhalten sich entweder nach einer oder nach der andern Art, so wie diese Eigenschaften bey ihnen mehr oder weniger anzutreffen sind. Der Gallsüchtige wird eine plumpe und matte Bewegung haben; seine Glieder werden oft kreuzweis, enge beysammen und die Farbe gelblicht seyn. Der Phlegmatische hat nicht so plumpe, doch ein wenig langsame Geberden, die Bewegungen sind schleichend, unmerklich, furchtsam und demüthig, und die Farbe ist weißbleich. Der Blutreiche ist in seinen Geberden mäßig, ringfertig, hoch und angenehm; seine Farbe aber ist frisch und lebhaft. Der Zorn zeigt sich in gewal-

waltigen, starken, ungestümen und unterbrochenen Geberden, und verursacht ein rothes und erhitztes Angesicht, und dergleichen Augen.

Viele Maler kennen keine Charaktere, und keine Leidenschaften, ausser denen, die von ihrem eigenen Temperament herkommen. Sie selbst sind gemeiniglich die Modelle und Urbilder ihrer eigenen Werke. Man kann von solchen Malern das sagen, was bey denjenigen Schriftstellern oftmals eintrifft, welche die Eigenliebe eingenommen hat. Diese stellen ihre Helden, ohne es wahrzunehmen, oft so vor, wie sie selbst sind. Ein Juba wird oft reden, wie der Auctor selbst. Eine Statüe wird manchmal dem Bildhauer selbst so änlich, wie eine gemalte Figur dem Maler. Ich wiederhole es noch einmal, und kann es nicht genug einprägen, daß der große Maler die Charaktere durch die Bewegungen, Geberden und Stellungen so vollkommen ausdrücken müsse, daß der Zuschauer sich einbildet, er sehe die Sache selbst, die er doch nur in einem Bildnisse sieht, und sich, so zu sagen, selbst überredet, daß er die Worte vernehme und höre, wenn gleich niemand redet. Die Bewegungen des Leibes und die Gesticulationen müssen eben so natürlich und passend seyn, wie bey den Schauspielern, an denen der Zuschauer seinen besondern Charakter erkennt, und gewiß glaubt, er selbst sey das Original, welches der Verfasser des Schauspiels habe vorstellen wollen. Es geschieht aber bisweilen, daß, wenn

man dergleichen ähnliche Schildereyen mit ansieht, die Eigenliebe davon sich nur die schönsten und vortheilhaftesten Züge zueignet, und andern ihre Farben zutheilt, wenn sie einem mangelhaft oder lächerlich vorkommen.

Im Schauspiel trägt alles zum Unterricht des Malers das seinige bey, nämlich die Ideen, die Bilder und die Leidenschaften, welche durch die Dichtkunst und durch die Geberden großer Schauspieler, nämlich die Stellung, die Lebhaftigkeit, das Edle und Angenehme des Tänzers ausgedrückt werden. Selbst die Zuschauer geben uns durch ihre Gemüthsbewegungen ein weites Feld zu bearbeiten. Denn bey einem herrscht die Verwunderung, und bey dem andern der Verdruß und die Verachtung; bey vielen zeigt sich eine Unempfindlichkeit, und bisweilen ist die Lebhaftigkeit einer Handlung von einer solchen Beschaffenheit, daß sie ein Vorurtheil und Streit entweder für oder wider das Stück nach sich zieht. Das Betragen der Verfasser, ihre Unruhe, ihre Eifersucht, ihr Vergnügen, der Ehrgeiz, der Charakter der Leute, welche die Schaubühne besuchen, ohne sich zu bekümmern, das Schauspiel anzusehen, sondern sich bemühen, selbst gesehn zu werden; kurz, alle diese Dinge sind so verschieden, daß man viele Mühe haben würde, die unzähligen Charaktere hier aus einander zu setzen, welche man in den Geberden studiren oder wahrnehmen kann. Wenn also die Zuschauer den Malern

nützlich

nützlich seyn können, und diese die Stellungen und Actionen der Schauspieler, der Tänzer und Pantomimen studiren müssen; so können sich auch die Schauspieler durch große Maler und die Schönheit ihrer Malerey unterrichten.

Lucian sagt: der Pantomime müsse von der Malerey und Bildhauerkunst seine verschiedenen Stellungen und sein Betragen lernen, dergestalt, daß er, der Aenlichkeit nach, weder dem Phidias, noch dem Apelles zu weichen Ursach habe. Die Künste müssen also immer einander die Hand bieten. Sie sind in gewissen Sachen einander stets gleich. Aristoteles sagt: die Tragödie ist die Nachahmung einer Action oder Haupthandlung; folglich ist sie eine Nachahmung der Personen, welche in dieser Handlung vorkommen. Eben dieses schickt sich auch auf die Malerey, welche durch die Bewegungen und Geberden alles ausdrücken muß, was zur Sache gehört, die man vorstellt. Die Malerey giebt also durch eine Art von Bezauberung unbeweglichen und erdichteten Figuren eine Bewegung, und die Empfindung, ja sogar die Gedanken der Personen, die nicht reden, zu erkennen. Man würde kein Ende finden, wenn man alle Kunst durch die Geberden erschöpfen wollte. Jedoch will ich dieses durch eine Stelle, welche die Malerey und die Redekunst angeht, beweisen: Demosthenes wurde gefragt, was das erste in der Kunst wohl zu reden sey; und dieser antwortet: die Action. Man fragte ihn um das

zweyte und dritte Stück der Redekunst, und er sagte allezeit: die Action. Die Wahrheit dieser Antwort kann man auch in den Zeichnungen, welche Reinecken den Fuchsen zieren, bestätiget finden. So gar unvernünftige Thiere geben durch ihre Action eine Gesinnung zu erkennen; sie sind mit Charakteren wahrer Personen vorgestellt: dort sitzt der Löwe in Majestät und Aufmerksamkeit, den Reinecke anzuhören. Dieser schlaue Fuchs demüthiget sich so sehr, daß er die Ruthe zwischen die Beine, und den Kopf so gut verbirgt, als er kann, zugleich aber den ganzen Hof belügt; anderwärts aber mit dem Löwen allein, der ihm geneigt zuhört, unerschrocken und so frey spricht, daß man seine Lügen für Wahrheiten hält. Der Künstler dieser Kupferstiche wird deswegen bewundert, weil er die Geberden der Thiere beynahe menschlich vorzustellen gewußt hat. Er nannte sich Everding von Alkmar, und lebte vor 100 Jahren.

Ein

Ein und zwanzigstes Kapitel.

Von den Wirkungen, so die Gemüthsbewegungen im Angesichte verursachen.

Bisher haben wir von der Verbindung und vollkommenen Uebereinstimmung der Geberden des Leibes mit dem Kopf, und desselben Theilen, worinn er besteht, gehandelt; hier aber wollen wir von den Wirkungen reden, welche die Gemüthsbewegungen im Angesichte hervorbringen, und zugleich dasjenige zu Ende bringen, was vom Ausdrucke gesagt worden. Ueberhaupt werde ich mir hier angelegen seyn lassen, einen Begriff von den Leidenschaften zu geben.

Es hat das Ansehn, daß der Kopf dem Ausdrucke der Leidenschaften am meisten das Leben und die Stärke mittheile. Die Züge des Angesichts scheinen die geheimen Bewegungen der Seele äußerlich zu offenbaren, und wenn sie das Angesicht lebhaft malt; so scheinen die Augen, welche es einrichten, die Ausleger oder Dollmetscher solcher Bewegungen zu seyn. Ihre verschiedenen Bewegungen geben aber auch verschiedene Leidenschaften des Herzens zu erkennen. Man sollte fast glauben, als wenn wir die Augen von der Natur darzu bekommen hätten, daß sie unsre Empfindungen erklären sollten. Sie vervielfältigen ihre Blicke nach unsern verschiedenen Leiden-

schaften. Bald entdecken sie das Vergnügen und die Freude; bald die Traurigkeit und die Schwermuth: bald die Verwunderung, den Verdruß, die Ernsthaftigkeit, den Zorn, die Verzweifelung, die Wuth, und kurz, alle Leidenschaften. Weil aber alle Theile des Angesichts sich verändern und rege gemacht werden, wenn die Seele bewegt wird; so müssen wir nun auch die verschiedenen Leidenschaften und ihre Wirkungen, die durch jene entstehn, untersuchen.

Alle Handlungen der sinnlichen Begierden werden Leidenschaften genennet, in sofern sie die Seele dermaßen erregen, daß der Körper dadurch leidet und sich merklich verändert. Diese Regungen und verschiedenen Abwechselungen, welche die Begierde, oder das Verlangen des Guten, und die Furcht vor dem Uebel verursachen, müssen der Hauptgegenstand eines Malers seyn, welcher andre übertreffen will. Denn, da er sich allezeit nach der Natur richtet, so muß er durch diese Richtigkeit und durch die Wirkungen, so die Leidenschaften im Körper hervorbringen, allen Theilen seines Gemäldes ein Leben einflößen, welches, da es ein lebhaftes und begeistertes Ganzes ausmacht, den Zuschauer aufhalte, ihm ans Herz greife, und seine Erstaunung so stark erwecke, daß es scheine, als bemächtigte es sich seines Herzens. Weil nun aber der Maler die Leidenschaften, ohne sie zu kennen, nicht auszudrücken weis, ihre Anzahl aber fast unendlich ist; so wird es dienlich

seyn,

seyn, wenigstens die vornehmsten davon zu untersuchen.

Alle Leidenschaften, wie ich schon gesagt habe, entstehen aus dem Verlangen des Guten, und aus der Furcht, oder aus dem Begriffe des Uebels. Aus diesem Grunde könnte man also den Schluß machen, daß man nur zwey Gegenstände, nämlich das Vergnügen und den Schmerz zu beobachten hätte. Allein man macht gemeiniglich folgende Eintheilung der Leidenschaften, und nennet sie: **Die Liebe, den Haß, die Begierde, die Flucht, die Hoffnung, die Verzweiflung, die Lust, den Schmerz, die Furcht, den Muth, und den Zorn.** Andre kennen nur eine einzige, welche alle andre in sich begreift, nämlich die Liebe. Ich aber meines Orts bin zuweilen sehr geneigt zu glauben, daß es keine andre Leidenschaft giebt, als die Selbst- oder Eigenliebe. Wir hassen und lieben in Ansehung unsrer selbst; wir streben nach nichts, als was uns nützlich scheint, oder was uns zu unserm Vergnügen gereichet; wir hassen, was uns zuwider ist; die Hoffnung des Guten schmeichelt unserm Verlangen. Damit man aber durch ihre große Menge sich nicht gar zu viel zu schaffen mache; so kann man einräumen, daß nur sechs Hauptleidenschaften sind, aus welchen die übrigen ihren Ursprung nehmen; nämlich: **Die Verwunderung, die Liebe, der Haß, die Begierde, die Freude und die Traurigkeit.**

Ehe wir nun aber jedes Gewitter, wodurch die Leidenschaften Leib und Seele bestürmen, insonderheit beschreiben; so müssen wir bemerken, daß, wenn die Seele in ihrer Ruhe ist, im Angesicht ein natürliches und heitres Ansehn herrscht; die Gesichtsbildung und die Farbe bleibt in unveränderter Stille; alle Theile, die sich verändern, sie mögen sich bewegen oder ruhen, verlieren von ihrer regelmäßigen Uebereinstimmung nichts: und eben dieses ist es, was man die Seelenruhe nennet, welche der Charakter der Weisheit, der Standhaftigkeit und aller erhabnen Tugenden ist, welche die ungestümsten und gewaltsamsten Leidenschaften anzugreifen und zu stören niemals eine Macht haben.

Wir wollen also die Charaktere der Leidenschaften nach einander betrachten, und den Anfang bey der **Verwunderung** machen. Wenn die Seele durch den ersten Anblick eines Gegenstandes, der ihr neu, seltsam, besonders, ausserordentlich, mithin betrachtungswürdig scheint, unversehens überrascht wird; so scheinet es, als wenn die Regungen der Lebensgeister sich in der Gegend des Gehirns, wo ein solcher Eindruck sich formiret hat, versammelten, und dieselbe Gegend an gewissen Theilen angriffen, wo sie nicht gewohnt ist, erregt zu werden: und dieses nennt man die **Verwunderung**. Die geschwinde Bewegung, welche diese Leidenschaft verursacht, scheint im Augenblick ihrer Entstehung alle ihre

Kraft

Kraft zu haben, weil die Ueberraschung und der unvermuthete Eindruck die Bewegungen der Lebensgeister verändern; und da ihr insonderheit dieses eigen ist, daß ihre Stärke durch die Neuigkeit entsprungen ist, und augenblicklich weder was Gutes, noch was Uebels, sondern nur die Kenntniß der bewunderten Sache zum Gegenstande hat; so empfindet das Herz dabey weniger Bewegung, als bey andern Leidenschaften. Obschon die Verwunderung die erste und der Ursprung aller andern Leidenschaften zu seyn scheinet, so ist sie doch die mässigste: das Angesicht scheinet dabey keine merklichen Veränderungen zu empfinden; der Mund ist dabey nur halb geöffnet. Die Augen sind ebenfalls nur ein wenig mehr als sonst offen; der Augapfel zwischen den Augenliedern bleibet steif, die Augenbraunen erhöhen sich ein wenig, und die Nasenlöcher erweitern sich nicht sehr.

Indessen muß der große Künstler, welcher den Unterschied der Charaktere niemals genug vor Augen haben kann, dieselben in der Verwunderung selbst auch wahrnehmen: denn der blöde und schwache oder stumpfe Kopf verwundert sich ganz anders, als Leute von Verstande. Der Thor ist gemeiniglich nicht recht fähig, sich zu verwundern. Diejenigen, welche sich mit einem hohen Ansehn brüsten, und für geschickte Leute wollen gehalten werden, meynen, es sey wohlanständig und eine gute Art, wenn man sich über nichts verwundert; sie geben sich so gar die größte Mühe, ganz gleichgül-

tig zu scheinen, wenn sie auch die allerschönsten Sachen sehen, welches aber von nichts anders herrühren kann, als von ihrem närrischen Hochmuth, vom thörichten Stolz, oder gar von ihrer Unwissenheit. Der Mensch, der Verstand besitzt, und den die gute Meynung von sich selbst, oder die Selbstliebe nicht verblendet, ist weit natürlicher zur Verwunderung geneigt. So bald er in Verwunderung geräth, so nimmt man wahr, daß er sich zu unterrichten, und die Erkenntniß zu erlangen trachtet, was das sey, das ihn so unversehens rührt, und was er bis dahin nicht gewußt hat. Alle diese Unterschiede dringen entweder mehr oder weniger in die Gesichtszüge; und dieses mehr oder weniger ist es eigentlich, was die Natur lebhaft vorstellt, die sodann rühret, eingreift, und an sich zieht.

Aus der Verwunderung entsteht das Erstaunen, und zuweilen die Liebe. Man kann sagen, daß es noch mehrere Gattungen von Liebe giebt: Die Liebe gegen gute Sachen; die Liebe für schöne Sachen; die Liebe zur Gewogenheit; die Liebe zur Wollust, welche ein Verlangen darnach trägt, was man liebt. Es ist eine Regung der Seele, welche geneigt ist, sich mit demjenigen zu verbinden, was ihr liebenswürdig scheint, und welche, da die Schönheit ihr Gegenstand ist, die Begierde, die Hoffnung, und andre Mittel anwendet, sie zu besitzen. Alles was wohlgefällt, scheint schön zu seyn. Daher sagen die Italiäner: Non è bello

quel

quel ch'è bello; mà è bello quel che piace. d. i. Es ist nicht schön, was schön ist, sondern nur das ist schön, was wohlgefällt.

Inzwischen muß man doch dieses einräumen, daß die wahre Schönheit ein richtiges Verhältniß unter den Theilen sey, welches mit einer angenehmen Farbe und mit einer gewissen Anmuth vereiniget ist. Das kann man nicht in Abrede stellen, sondern es beweiset zur Genüge, daß die Vollkommenheit der Malerey in der Zeichnung, im Colorit, in einer gewissen lebhaften Art zu denken und ins Werk zu stellen bestehe, welche diejenige Bewegung ist, die zur Anmuth dient, die Schönheit lebhaft macht, und ohne welcher die Schönheit abgeschmackt, unangenehm und ohne Reiz ist. Die mit Annehmlichkeit und Gratien vereinigte Schönheit ist es, welche die Liebe erweckt, und die Seele durch den geliebten Gegenstand so sehr beschäfftiget, daß es scheint, sie brauche alle Lebensgeister, sich nur davon im Gehirn das Bild vorzustellen. Ein Liebhaber vergißt zu den Füßen seiner Geliebten, in einer demüthigen Verehrung, die ihn, ihr beständig treu zu bleiben, verpflichtet, Himmel und Erden, ja sogar in dem Augenblicke sich selbst. Die Klagen erwerben ihm Trost, und die Zähre bezaubert, wenn sie von dem Gegenstand einer solchen Entzückung vergossen wird.

In der That, nichts ist in der Natur mit dem Gegenstande, der uns bezaubert, zu vergleichen. Das sinnreiche Herz, welches sich betrügt, findet

immer

immer falsche Scheingründe sich selbst zu schwächen; es entfernet sich, um nur die verdrüßliche Stimme des Verstandes und der Vernunft nicht anzuhören, und sich den ungestümen Begierden zu überlassen, welche der geliebte Gegenstand oftmals auch so gar im Herzen der Klugen und Weisen erreget. Denn die Klügsten sind nicht allezeit klug. Zeno, welcher einstens gefragt wurde, ob die Philosophen oder Weisen nicht lieben sollten? war bald mit seiner Antwort fertig und sagte: es würde nichts unglückseligers, als die Schönen zu finden seyn, wenn die Weisen sie nicht lieben sollten; sie würden ja ausserdem nur von Narren geliebt.

Die erste Wunde, so die Liebe in eine Seele schlägt, ist fast unbegreiflich. Man schmeichelt sich zuweilen, die Vernunft werde sie bezwingen können, und eben in dem Augenblick geschieht es, daß die Liebe, ohne daß man es gewahr wird, überwindet; um so viel mehr, als sie in ihrer Geburt mit nichts als mit Reizungen, Annehmlichkeiten, Scherzen, Lachen, Munterkeit, Liebkosungen und Freuden vergesellschaftet ist.

Die Begierde, demjenigen wohl zu gefallen, was man liebt, zieht oft glückliche Wirkungen nach sich: sie macht oft aus den rohesten Menschen die artigsten Leute. Sie macht den Witz heiter und aufgeklärt. Sie erhebt die Herzhaftigkeit und den Muth. Sie leitet sowohl das Herz als den Verstand, Ruhm und Ehre zu erlangen,

und

und was beyde am vorzüglichsten vermögen. So war das Schicksal des berühmten Quitin Metsis, jenes Schmiedes von Antwerpen, welcher, damit er den Gegenstand, der ihn lebhaft eingenommen hatte, besitzen könnte, den Ambos verließ, den Pinsel ergriff, und ein so vortrefflicher Maler wurde, daß er seinen künftigen Schwiegervater, der auch ein Maler war, zur Einwilligung seiner Liebe bewog. Er kam zu desselben Stafeley, auf welcher eine angefangene Figur mit einnm nackenden Knie im Lichte stund; auf dieses Knie malte er in Eil eine lebhafte Mücke hin. (Dieses Gemälde habe ich zu Antwerpen gesehen). Der Vater kam nach Hause zu seinem Gemälde, wehete und jagte die Fliege vergebens weg; endlich sprang er von seinem Sitz auf, um zu wissen, wer die Fliege gemalt hätte; er erfuhr es, und gab seine Tochter diesem Maler, dem er sie vor kurzer Zeit als einem Schmiede versagt hatte; weswegen man noch heute auf dessen Grabmaal folgenden Vers liest:

Connubialis amor de Mulcibre fecit Apellem.
Die ehliche Liebe vermocht den Schmidt zum Maler zu machen.

Bey dergleichen glücklichen Wirkungen der Liebe muß man aber gestehn, daß sie vom guten Charakter desjenigen abhangen, der liebt, und dessen, was geliebt wird. Denn so sehr die Schönheit, welche Fesseln anlegt, zum Guten leiten kann; so sehr kann sie auch in die verdammlichsten Umstände und gefährlichsten Abwege verführen.

Man

Man kann noch dieses hinzufügen, daß, wenn die Liebe in ihrem Anfange nichts, als lauter Liebreiz zu haben scheint, sie nach dem Maaße ihres Wachsthums, und ihrer Vergrößerung, die Kräfte mißbraucht, und nicht nur als ein stolzer Tyrann in den Herzen regieret, sondern auch geheime und erschreckliche Verwirrungen und Kriege unterhält. Ihre rasende Verblendung verursachet die Zerstörung ihres eigenen Reichs. Alle Leidenschaften, welche in ihrem Gefolge sind, und sie umgeben, die unruhigen Begierden, die Furcht, der Argwohn, die traurige Wuth der Eifersucht, der Haß, der Zorn, den der Nebenbuhler einflößet, und unzählige andre, sind ihre treuen Gefährten.

Die Liebe ist um so viel gefährlicher, als sie unter dem Schein der größesten Liebenswürdigkeit, so bald sie angreift, zu überwinden weis, und wenn sie die mächtigsten Herzen, ja die Besitzer der Erden besiegt, ganze Staaten ins Verderben stürzet, blutige Kriege verursacht, oftmals ein ganzes Volk einem einzigen Menschen als ein Schlachtopfer hinschleppt, dessen blinde Leidenschaft dasselbe so wohl, als ihn selbst in die erschrecklichsten Unglücksfälle fortreißet.

Die große Feuersbrunst zu Troja ist unmittelbar und nahe auf das unerlaubte Feuer gefolgt, welches die Liebe im Herzen des Paris angefacht hat. Je mehr die Tugend der Liebe widersteht, jemehr thut diese sich Gewalt an, jene

zu

zu überwinden. Kann sie aber die Tugend schlechterdings nicht überwältigen, und sie ins Verderben stürzen, so gelingt es ihr doch, sie zu schwächen; und man kann sagen, daß diese Leidenschaft der Liebe, welche die Maler und Dichter unter der Figur eines Kindes vorgestellt haben, kein Kind, sondern die Mutter, die grausamste Urheberinn aller Leidenschaften sey, deren Stärke noch durch die Schwachheit der Menschen vergrößert wird.

Es ist nicht leicht, den Malern besondre Regeln zu geben, auf was für eine Art und Weise sie diese Leidenschaft ausdrücken sollen, weil sie alle andre in sich schließt. Indessen scheint es doch, daß mit dieser Unruhe der Seele alle Bewegungen der Augen übereinkommen: das Vergnügen macht, daß sie mit einer Art von Begierde glänzet; die Traurigkeit schlägt sie nieder; das Verlangen treibt sie heraus; die Ehrfurcht und Verehrung erniedriget sie; der Widerwille erhitzet sie; die Furcht macht sie unruhig; zuweilen lassen gleichgültige oder auch lachende Augen gleichsam heimlich oder schalkhaft einen Blick schießen; die Augenlieder gehn sanft abwärts, und schliessen sich halb zu, und in der glücklichen Verfassung, worinn die mit Lust erfüllte Seele sich befindet, ist sie mit nichts anders beschäfftiget, als mit angenehmen Ideen und Bildern, die sie bezaubern. Die Stirn ist jederzeit munter: es scheint, als wenn sie lachete, sich eröffnete und erweiterte,

und die Röthe läßt sich oft auf ihr so wohl, als auf den Wangen und Lippen wahrnehmen. Der Maler muß auch die Augenblicke zu erforschen trachten, in welchen die Liebe, wenn sie sich mit der Traurigkeit vergesellschaftet, zuweilen eine liebreiche Verdrossenheit oder Unruhe verursacht. Sie entsteht manchmal durch das Verlangen des Guten, das man erwartet, und dessen Besitz noch ungewiß zu seyn scheint. Da läßt sich die Seele in Langmuth nieder; der Leib wird unbeweglich; die Sinne vergessen ihre Verrichtungen; die Blicke werden steif; alle thierischen Kräfte gerathen gleichsam in eine allgemeine Unthätigkeit und Stille; die sanfte Niedergeschlagenheit, welche nicht durch Ueberraschung, sondern durch die Zeit verursacht wird, wirket traurige Ueberlegungen, und nöthiget oftmals Thränen ab, die man zuweilen mit Lust vergießet.

Die Liebe, welche sich zu verbergen trachtet, ist nicht so leicht vorzustellen, weil sie schwerer erkannt wird, und wenn die Maske das Angesicht bedeckt; so wissen die Augen, welche allezeit unbedeckt sind, eine solche Liebe zu verrathen. Es geschieht auch oft, daß, wenn sie sich verbergen will, sie sich noch weit verdächtiger macht, absonderlich bey unruhigen und eifersüchtigen Liebhabern, welche jederzeit aufmerksamer und scharfsichtiger als andre sind.

Der Maler muß auch die verschiedenen Wirkungen der Liebe von einer zärtlichen Freundschaft unter-

unterscheiden, welche äußerlich zuweilen nur von etwas mehr oder weniger herkommen; nicht allein, weil ein wahrer Freund ein andres Ich ist; sondern weil die Leidenschaften und die Sitten öfters von einerley Natur sind.

Die Liebe zu großem Ansehn erweckt Ruhmsucht, und nicht selten Stolz und Hochmuth; die Liebe zum Reichthum erregt den Geiz; die Liebe zu Kleidern macht hochmüthig und stolz u. s. w. Gleich wie der Verstand seine Einsichten äußert, also hat das Herz seine Leidenschaften, und so weit die Einsicht des Verstandes reichet, so weit liebet oder hasset das Herz. Der Haß so wohl, als die Liebe, können der Seele durch die äußerlichen und innerlichen Sinnen, oder durch ihre eigene Vernunft vorgestellt werden: Also ist das Lieben nichts anders, als das Gute wollen; hassen aber das Ueble nicht wollen. Wir haben zwo Arten des Hasses, wie wir zwo Gattungen der Liebe empfinden: Wir lieben auf gleiche Weise die Sachen, welche die äußerlichen Sinnen uns schön und gut darstellen: wir hassen hingegen diejenigen Dinge, die uns übel oder garstig vorkommen. Und obschon dasjenige, was durch die Sinnen in die Seele dringt, dieselbige weit mehr erregt, als was ihr durch die Vernunft zukömmt; so verursacht der Haß doch, der von ungestalten Sachen entsteht, oftmals nur eine Abneigung. Der Haß aber, den wir gegen widrige Sachen empfinden, verursacht oftmals Abscheu und Ekel. Der Haß

und Abscheu sind aber wenig von einander unterschieden.

Obschon der Haß unter den Leidenschaften die ausschweifendste heißet, so wird er doch im Angesicht nicht allezeit am deutlichsten zu merken seyn. Doch verrathen ihn nicht selten die Blicke und die Bewegungen; wie die Liebe, die des Hasses Gegentheil ist. Man kann ihn auch darinn mit der Liebe in eine Vergleichung setzen, daß er wie ein feines Gift sich in die Seele einschleicht, und nach und nach am Herzen nagt.

Verschmähungen, Lästerungen, und die Wuth der Eifersucht, welche durch die unruhigen Regungen der Ruhmsucht, oder durch die unselige Bezauberung der Liebe, zuweilen auch durch eine verborgene Feindseligkeit oder Antipathie, über die man nicht Herr ist, erweckt wird, verschaffen dem Hasse sein Daseyn. Der Neid nähret ihn, die Bosheit und der Betrug, hauptsächlich aber die Verleumdung, von welcher auch die Klügsten sich mit aller Mühe nicht erwehren können, kurz, alles was die Seele in Raserey und in die abscheulichsten Grausamkeiten stürzet, begleitet den Haß gemeiniglich, und geht ihm fast gar nicht von der Seite.

Menschen von schwachem und eingeschränktem Verstande, jederzeit furchtsam, blöde und neidisch, sind zu dieser Leidenschaft weit mehr geneigt, als andre. Die Alten und Melancholischen, welche jederzeit mißtrauisch, argwöhnisch, furcht-

furchtsam, falsch und voller Verstellung sind, bedienen sich gemeiniglich verborgener Schlupfwinkel und heimlicher Mittel, eine niederträchtige Rache auszuüben. Großmüthige hingegen verachten oft solche Angriffe des Hasses, und wenn schlechte Seelen sie zum Hasse beynahe zwingen; so widerstehn sie ihnen öffentlich, ohne ihre Waffen zu verbergen: durch Herzhaftigkeit und das Vertrauen auf die Wahrheit überwinden sie.

Die Blödigkeit ist das Widerspiel der Herzhaftigkeit, wie die Furcht und das Schrecken das Gegentheil der Tapferkeit sind. Wenn der Haß sich zu äussern anfängt, so wird das Angesicht finster, niedergeschlagen, und die Augen sind dunkel und steif gegen den Erdboden gekehret. Die Augenbraunen erniedrigen sich; der Mund ist halb offen und nachläßig; die Unterlippe dringt hervor, und die Zähne scheinen zuweilen zusammengebissen zu seyn. Jedoch nach diesem finstern Verdruß, auf welchen die Regungen des Unwillens, der Verachtung und des Zornes folgen, wodurch der Haß seine unseligen traurigen Ausbrüche spüren läßet, scheint er augenblicklich aus dieser Art eines Schlafes aufzuwachen; er bricht in die ungestümsten Bewegungen aus, man stampfet, man droht, man beisset sich in die Lippen, die Augen sind weit aufgesperrt, grausam und die Augenbraunen steigen gegen die Schläfe. Wenn der Gegenstand des Hasses erscheint, so wird man blaß, man zittert, man

schauert, man verwendet den Kopf und lässet die Blicke seitwärts auf denselbigen schießen. Bald geht man mit starken Schritten, bald steht man plötzlich stille, und da diese verschiedenen Bewegungen bis zum Zorn auf einander folgen, so werden die Augen roth, sie funkeln, das Angesicht entzündet sich, die Lippen beben, und diese drohenden Gesichtszüge bedeuten oftmals das Verlangen nach einer ungerechten und fast jederzeit kläglichen Rache.

Obschon **das Verlangen** eine Leidenschaft ist, welche der Liebe nachzufolgen scheint; so folgt es doch auf den Haß, da es ihm auszuweichen, und unter dem Schein des Guten sich davon retten will. Was ist es nicht für ein Vergnügen für einen Rachgierigen, der sich für beleidiget hält, wenn er sich mit dem Verlangen zur Rache beschäfftigen und gleichsam darinnen berauschen kann? In dieser Verwirrung sieht die Seele für das Zukünftige nichts, als Dinge, welche sie ihren gegenwärtigen Umständen gemäß zu seyn glaubet, und dieselben sich also vorstellt, sie mag nun entweder lieben oder hassen. **Der Zorn**, ein Zögling und ein Kind des Hasses, jederzeit ungestüm, unruhig, durch boshafte Gesinnungen herum getrieben, lässet dem Hasse die klägliche Lust sich zu rächen, als etwas Gutes ansehen. Je doch, wir wollen diese schwarzen unseligen Bilde verlassen. Die Abschilderung des Hasses ha mich unvermerkt bis zur Leidenschaft des Verlangens fortgerissen.

Es giebt aber noch mehrere Gattungen des Verlangens. Eine, wenn die Seele sich zu beflügeln scheinet, um sich aller Orten hinzuschwingen, wo es am meisten von Tugenden glänzet, so gar bis in den Himmel; und andre, wo die Seele fast augenblicklich niedergeschlagen scheinet, sich unterwirft, und sich allem, was das Verwerflichste und Lasterhafteste ist, überliefert. Es giebt Verlangen und Begierden, welche die Frömmigkeit selbst entzündet; andre, welche die Ruhmsucht, der Geiz und die Lüsternheit erwecket.

Ein Maler muß schlechterdings alle diese Charaktere beobachten; er muß das Verlangen, welches Gott in einer Seele anfachet, nicht wie das Verlangen einer irrdischen Liebe malen. Der Ausdruck des Charakters der heiligen Theresia würde sehr unanständig vorgestellt seyn, wenn sie mit dem Antlitz der berühmten Helena des Zeuxis eine Aenlichkeit hätte. Man bestrebe sich, daß der Charakter und die Gesichtszüge einander allezeit gemäß sind; denn ohne dieser richtigen Uebereinstimmung wird der Maler allezeit im Irrthum stecken bleiben.

Die Blicke sind die wahre Abbildung des Verlangens: zuweilen sind die Augen an einen Gegenstand steif angeheftet; zuweilen betrachtet man, und wirft alle seine Aufmerksamkeit so stark auf das abwesende Gute, welches man sich vorstellt, daß die Augen sich verfinstern und gleichsam vertiefen; man fällt in eine Mattigkeit, man

ist niedergeschlagen und fast unbeweglich. Der Schmerz, welchen man wegen des entzogenen und verlangten Guten empfindet, macht, daß man Thränen vergießet. Wenn uns ein schmeichelhafter und angenehmer Gedanke desselben Besitz zuweilen hoffen läßt, so ist der Leib ganz in Bewegung, das Angesicht entzündet sich, und die Augen scheinen voller Begierde zu seyn. Sie lassen ein Verlangen, und eine vordringende Lebhaftigkeit blicken; die Ungeduld, die Unruhe und die Unentschlossenheit vereinigen sich damit; öfters kömmt die Herzhaftigkeit, die Frechheit, selbst auch die Verwegenheit dazu. Kurz: die Begierden mengen sich unter alle Leidenschaften. Sie können sich nicht einschränken; sie fangen an, und haben kein Ende; man verlangt ein Ansehn durch die Ehrsucht, den Reichthum und den Geiz zu erlangen. Je größer man ist, desto größer will man seyn. Je mehr man besitzt, desto mehr verlangt man, ohne es zu genießen, und meistens in einem Alter, in welchem man es bald verlassen muß. Man verlangt alles, was man nicht hat; da man indessen mit dem, was man besitzt, und welches andre verlangen, ganz gleichgültig ist. Woher kömmt es, Mecänas! sagt Horaz, daß niemand mit seinem Stande zufrieden ist, und der nicht lieber in einem andern wäre, als in dem er sich befindet, er mag ihn nun selbst erwählt haben, oder durch Zufall darein gekommen seyn? O ihr Handelsleute! wie glücklich seyd ihr! sagt ein Soldat, welcher unter den Beschwerlichkeiten der

Waffen

Waffen alt geworden ist. Ihr Kriegsleute! wie glücklich seyd ihr! spricht dagegen der Handelsmann, welcher den Sturm wider sein Schiff toben sieht. Das Verlangen ist, mit einem Wort, eine der Veränderung so sehr unterworfene Leidenschaft, daß sie mir so schwer zu beschreiben, als zu malen vorkömmt. Doch muß man dieses einräumen, daß die Begierden, welche uns vom Uebel zu entfernen Anlaß geben, uns doch zuweilen zum Zorn und Hasse reizen, und uns oft in eine unterdrückende Traurigkeit versenken; auch daß diejenigen, welche uns zum Guten geneigt machen, gemeiniglich mit der Liebe, mit der Hoffnung und Freude vergesellschaftet sind.

Die Fröhlichkeit entspringt aus der Liebe und Hoffnung, welche man hat, das sehnlich gewünschte Gute zu besitzen. Sie vermehrt sich aber, und wird in desselben Besitze und Genuß viel stärker und lebhafter, und erfüllt die Seele mit so liebreichen Bewegungen, und so reizvollen Empfindungen, daß es scheint, sie befinde sich in demselben Augenblick in der ihr gefälligsten, anständigsten und angenehmsten Lage.

Es giebt Fröhlichkeiten, an denen der Leib sehr wenig Theil hat, und womit die Seele allein beschäfftiget zu seyn scheinet. Dieses sind die innerlichen Freuden, welche sie mit einer sanften Lust erfüllen, und sie durch stille Reizungen zu einem lieblichen Nachsinnen veranlassen, welches unterhält, beschäfftiget, entzückt, einnimmt und

bezaubert. Die angenehme Einbildung des verlangten Gegenstandes, nebst der Hoffnung, ihn zu besitzen, verursachet manchmal dieses Vergnügen, welches zuweilen nur das Andenken des verflossenen erfrischet. Es geschieht auch, daß diese Zufriedenheit nur das Gehirn allein gänzlich einnimmt, ohne daß die Seele daran einigen Theil nehme. Eine gesunde, heitere und mäßige Luft; eine angenehme und stille Gegend; eine Aue, ein Wald, Blumen, Brunnquellen und der Gesang der Vögel, bringen der Einbildung sanfte und liebliche Schildereyen bey, woraus die Lust und Frölichkeit entsteht, ohne daß die Vernunft daran Theil hat. Der große Maler muß diese verschiedenen Gattungen von Lust vervielfältigen und unterscheiden, wie Dominichino es in der Jagd seiner Borghesischen Diana glücklich gezeigt hat. Diejenigen Leidenschaften, welche lebhaft und munter sind, und vom Vergnügen herrühren, entstehn plötzlich, und scheinen, daß ste auch denselben Augenblick alle ihre Stärke bekommen. Ein dergleichen Vergnügen ist jenem änlich, welches ein Liebhaber empfindet, wenn er zur Zeit, da er alle Hoffnung bereits verloren hat, den geliebten Gegenstand wiederum zu sehen bekömmt. In dieser unvermutheten Veränderung bricht das Vergnügen aus, und leuchtet aus den Augen: Das Angesicht entzündet sich durch die Begierde, die in seinem Herzen herrschet; er erlangt ein neues Leben; er lacht, und bey dieser Freude äussert sich zuweilen eine Zärtlichkeit in den Augen, daß es scheint, sie lassen gewisse

freund

freundliche und schmachtende Blicke schiessen, auf welche einige durch die Freude selbst verursachte Thränen folgen, und die mit dem Feuer, wovon die Augen entzündet sind, auch mit dem angenehmen Lächeln des Mundes, dessen nasse Lippen durch das vermehrte Rothe und das hellere Colorit sich verschönern, sich zu vermischen und zu vermengen scheinen.

Ich erinnere mich hier eines Gemäldes vom Correggio, da ein Mägdchen beym Licht einen Brief liest, und so heftig weint, daß sie mich erbarmt hätte, wenn es mir nicht vorgekommen wäre, daß sie vor Freuden weinte; denn sie liest so begierig, als wenn sie ihn schon dreymal gelesen hätte, und noch vielmal lesen wollte. Hieraus schloß ich also, daß es keinen Verdruß bedeuten könnte; sonst hätte sie den Brief schon weggeworfen.

Ein solches Vergnügen empfindet auch ein Ehrsüchtiger, wenn er unversehens zu hohen Diensten, Ehren und Würden gelangt. Voll Entzückung von der Freude, welche ihn den Augenblick überrascht, vergißt er alles, auch sogar sich selbst. Er ist vom gegenwärtigen Umstande so entzückt, daß er sich nicht vorstellen kann, was für Unruhen und Verwirrungen, vielleicht auch, was für Verdrüßlichkeiten in diesen Aemtern auf ihn warten. Alsdann nimmt sein Angesicht, welches zuvor blaß, traurig und ernsthaft war, eine lebhafte Farbe an; es sieht weit gesünder aus; krank

ſpringt er aus dem Bette; hinkend wirft er die Krücke beyſeite; er fliegt, anſtatt zu gehn, und die Falten, welche auf ſeiner finſtern Stirne immer nur traurige Wolken waren, verlieren ſich augenblicklich, um nur der Heiterkeit Platz zu machen. Seine muntern und funkelnden Augen werden plötzlich ſo unruhig und beweglich, wie alle Theile ſeines Leibes, die ohn Unterlaß in voller Bewegung ſind.

Eine dergleichen Freude herrſcht auch bey dem Geizigen, wenn er ſeine verborgenen Schätze, die abentheuerlichen Haufen von Säcken voll Silber und Gold erblickt, auf denen er einſchläft. Er verſchlinget ſie durch ſeine Augen mit unausſprechlicher Begierde; ſein Angeſicht, ſo blaß es iſt, befindet ſich faſt in allen änlichen Bewegungen eines entzückten Liebhabers bey ſeiner Geliebten, die er anbetet, und zugleich in Furcht iſt, er möchte ſie verlieren.

Man würde kein Ende finden, wenn man alle verſchiedene Freuden und ihre Urſachen auseinander ſetzen wollte. Man verfiele vielleicht gar in allzu kleine Umſtände, wenn man die Freude eines Spielers beſchriebe, den entweder ein Paſch Würfel, oder die unverſehene Erſcheinung einer guten Karte auf einmal reich macht; da hingegen ein Widerſacher voll Schmerz und Wuth in eben dem Augenblicke ſich in dem kläglichſten und grauſamſten Elende befindet. Was für eine Freude iſt es nicht für einen hitzigen, ſtolzen und verwegenen

genen Schriftsteller, wenn ihm ein witziger und glänzender Einfall aus der Feder fließt? Was für eine Lust empfindet nicht ein ermüdeter Jäger, wenn er einen Hirsch antrifft, und nachdem er ihn lange genug verfolgt hat, macht, daß er Thränen darüber vergießen muß? Was könnte man nicht von jenen Bacchanalen oder Fastnachtlustbarkeiten sagen, denen sich die Seele ganz überliefert, und sich darinn zu versenken scheint? Die Seele, welche voller Entzückungen und ungestümen Regungen ist, wird alsdann zuweilen beredtsam, oder wenigstens eine Plauderinn. Man schreyet mit heller Stimme, man streitet sich, ohne einander zu verstehn; man grüßet, man überhäufet einander mit Höflichkeiten, mit Liebe, mit Umarmungen, ja wohl gar mit Thränen; man frohlocket; man überhäuft einander mit Lobeserhebungen; man bewundert sich, und diese Lust nebst der Verwunderung bricht endlich in ein lautes Gelächter aus, daß es scheint, die Seele werde schalkhaft hintergangen, und von einer unvermutheten Annehmlichkeit überrascht. Die jungen Leute lassen sich insgemein viel leichter, als die Alten durch die Lustbarkeiten dahin reißen; sie sind nicht so oft mit verdrüßlichen und traurigen Gedanken beschäfftiget; ihre Einbildung ist schnell, und fliegt, ohne sich aufzuhalten. Jedoch verschafft ihnen dieser Fehler eine Art von Verdienst und Werth, der sie zur Ermunterung und Zierde der Gesellschaft geschickt macht. Was einem anstehet, schickt sich nicht vor den andern allemal.

Das

Das gezwungene und ernsthafte Wesen eines jungen Menschen kann eben so lächerlich seyn, als der Flattergeist, oder das scherzhafte Wesen eines Mannes von hohem Alter.

Gleichwie es aber oft geschieht, daß man die Traurigkeit mit der Freude verwechselt; so verfällt man auch aus der Freude oft in Betrübniß; und wenn das Vergnügen von der schmeichelhaften Einbildung, etwas gutes zu besitzen, herrührt; so entsteht die Traurigkeit von der Meynung, daß man etwas Uebels zu gewarten habe. Die Traurigkeit rührt vom Schmerzen her, und der Schmerz von der Traurigkeit. Das Temperament verursacht oftmals Traurigkeit, ohne die Ursache davon genau zu wissen. Es giebt auch Leute, welche selbst an ihrer Melancholie eine Lust finden. Dieses ist so gewiß, daß man natürlich ein Vergnügen empfindet, sich durch allerhand Leidenschaften in Bewegung bringen zu lassen. Indessen stürzet die Traurigkeit die Seele in eine nicht nur abscheuliche, sondern auch in eine klägliche Schwermuth, weil die unendlichen Schmerzen das Herz erregen, dasselbe gleichsam wie Zwangriemen zusammenklemmen, und wie Eisklumpen einen Schauer machen, auch dem Körper, der sich plötzlich ändert und nach und nach abmattet, die Gesundheit gänzlich raubet. Er schmachtet, und wird so geschwächt, wie der Geist, der aufhört Kräfte genug zu besitzen, ihm nur im geringsten zu helfen. Was andern ein Vergnügen verursachet,

sachet, wird uns oft verdrüßlich und unerträglich. Man flieht den munterſten Umgang, und alles, was einer Freude ähnlich ſieht. Man vernachläßiget ſeine Pflichten, ſeine Freunde und ſeine Geſchäffte; man wird wunderlich, wankelmüthig, unempfindlich und wilde. Das Andenken des Vergangenen, die gegenwärtige und zukünftige Zeit, alles betrübet zugleich: und gleichwie die Freude gleichſam wiederum jung zu machen ſcheinet; ſo wird durch die Traurigkeit alles älter. In dieſem Stande, darinn man ein unglückſeliges Leben führet, und ſich ſelbſt alles deſſen beraubet, was einigen Troſt bringen könnte, hat man nirgendswo ein Wohlgefallen, als in der Einſamkeit. Man ſucht Wälder und Berge; man trägt ein Verlangen, beſtändig in ſolchen Wildniſſen herum zu irren; man hat ſo gar in den Höhlen der Berge, an den tiefen und finſtern Gruben und Klüften ſein Wohlgefallen: Denn die tiefe Traurigkeit flieht alles, was liebreich iſt, ja ſo gar das Licht ſelbſt. Und ob es ſchon ſcheinet, daß die Seele vor der Finſterniß einen natürlichen Abſcheu habe, ſo gefällt ihr doch die Dunkelheit der Nacht, da die erſchreckliche Stille ſie mit den ungeſtümſten Einbildungen mehr erfüllet, als der Schmerz, der ſie peiniget, oder die Leidenſchaften, von denen ſie eingenommen iſt, ihr einflößen. Dadurch macht ſie, anſtatt ihre Martern zu lindern, alles Uebel weit größer, als es an ſich ſelbſt iſt, und bemühet ſich, es zu verdoppeln. Die geringſten Widerwärtigkeiten ſcheinen ihr ein Abgrund alles

Unglü-

Unglückes zu seyn, worein sie durch Furcht und Schrecken, welche dazu kommen, sich zu stürzen gedenket. Das Angesicht wird blaß und mager; die Wangen fangen an einzufallen; der Kopf neiget sich gegen eine Achsel; die Stirne wird rauch, strenge und runzlicht. Es scheint, als wenn die Augenbraunen, die sich zusammen ziehen, auf die Augen herunter fielen; zuweilen erheben sie sich gegen den Himmel, als wollten sie denselben um Hülfe anflehen, wie es eine dem Menschen natürliche Neigung ist, bey höhern Sachen seine Zuflucht zu demselben zu nehmen, wenn sie glauben, daß sie von andern ganz und gar verlassen sind. Dergleichen Augen sind fast jederzeit finster, welk, vertieft, matt und trübe. Die Lippen ziehen sich zurück, und erniedrigen sich an beyden äußersten Theilen, als wenn man weinen will. In der That, die Thränen fließen auch zuweilen, welches aber gemeiniglich alsdenn geschieht, wenn die Liebe sich mit der Traurigkeit vermenget, welches nur unterbrochener Maaßen und in den schmerzlichen Augenblicken geschieht, wenn man an den Gegenstand denket, der uns zärtlich macht und uns betrübet. Wenn die Begierde und die Eifersucht dazu kömmt; so wird das Angesicht, anstatt zu erblassen, roth und stark entzündet. —

Jedoch dieses sey von der Traurigkeit und ihren Wirkungen genug gesagt; denn wenn ich mich noch länger dabey aufhalten wollte, so müßte ich befürchten, daß ich den Lesern verdrüßlich und über-

überdrüßig werden möchte. Nachdem ich also von denen Hauptleidenschaften geredet habe, welche eigentlich aller andrer Ursprung sind, und sich unendlich vermehren können; so wird nunmehro weiter nichts übrig seyn, als die Schüler, welche durch den Ausdruck der Leidenschaften sich hervorthun wollen, aufzumuntern, daß sie sich an die gemeinen Regeln allein nicht halten sollen, weil man durch diese allein, ohne Beyhülfe eines Genie, nichts ausrichtet, welches allezeit dienen muß, die Regeln an dem gehörigen Ort anzubringen. Anaxagoras sagt, daß die Wissenschaft denen, welche sie nicht zu brauchen wissen, so viel schade, als sie denen nützlich sey, die davon einen guten Gebrauch machen. Man muß also diese Lehrsätze durch das Antique und durch große Meister bestätigen, welche man nicht nur oft zu sehen sich bemühen, sondern sie auch als Führer, die uns auf der Bahn unsrer Arbeiten ins rechte Gleis bringen, zu Rathe ziehen muß. Die Maler, welche sich im Ausdruck der Leidenschaften am meisten hervor gethan haben, sind die schon oft gemeldeten Leonardo da Vinci, Raphael, Sarto, Correggio, Dominichino, Poußin, Rubens und andre, welche man in fürstlichen Gallerien meistens ohne Anstand betrachten kann.

Man muß allezeit die Wirkungen der Natur studiren, und ohne Unterlaß lebhafte und fertige Anmerkungen machen, dabey aber nicht bloß stehen bleiben, was die Natur nur gemeiniglich vor Augen

gen bringt, sondern seine Betrachtungen bis zu demjenigen erheben, was sie von dem Vollkommensten hervorbringen kann. Auf solche Weise erwecket man die Kräfte seiner Seele, und erhitzet sich mit eben dem Feuer, womit man andre beseelen will. Denn man muß selbst vorher durch die Leidenschaft, welche man zu erwecken gedenket, in Bewegung gebracht worden seyn, und sich damit beschäfftigen, ja so gar sich an den Platz derjenigen hinstellen, die man zu schildern sich vorgenommen hat. Wie angenehm ist mir nicht der vortreffliche Schauspieler vorgekommen, welchen ich mit nassen Augen nach einem pathetischen oder traurigen Auftritt von der Schaubühne abtreten sah! Vor allen Dingen muß man sich vor trockenen und dürren Künsteleyen, und falschen Annehmlichkeiten hüten. Diese sind der edlen Einfalt und der ungezwungenen Art der Natur so zuwider, daß derselben Stärke und Lebhaftigkeit dadurch vermindert wird. Wie oft nimmt man nicht den Schein für die Wahrheit? die einfältigsten Ausdrücke sind die schwersten, und gefallen doch am meisten. Diese sind natürliche Schönheiten, welche ihre Anmuth mit sich bringen, und keiner Schminke nöthig haben. Man besorget zuweilen, der Ausdruck sey allzuschwach; er lässet sich aber bis zur ausschweifenden Stärke fortreißen, ohne zu bedenken, daß das überflüßige gemeiniglich mehr mißfalle, als das zu wenige. Es giebt einen Punkt der Genauigkeit, der so unkenntlich ist, daß man hievon keine Regel bestimmen kann.

Er

Er hängt völlig von dem Erhabenen des Geschmackes und des Genies ab, scheint auch nur großen Meistern der Kunst vorbehalten zu seyn, welche die Natur niemals verlassen, und, nach dem Ausspruch des Horaz, niemals Gemälde verfertigen, welche mit der Natur nicht übereinstimmen.

Man muß also darauf bedacht seyn, daß ein vollkommenes Gemälde in den Verstand dringen, das Herz rühren, und nicht in einer Menge von Farben bestehn müsse, welche aufs höchste weiter nichts thun, als die Augen nur obenhin unterhalten können.

Es geschieht oft, sagt Horaz, daß ein Kunststück, worinn die Empfindungen und Sitten natürlich ausgedrückt sind, ob sie schon weder mit Anmuth oder Kunst, noch mit Kraft geziert sind, den Zuschauer anders ergötzet und an sich zieht, als der falsche Schimmer und die wohlklingenden Verse, welche nichts bedeuten.

Der große Maler muß nicht nur gefallen, sondern auch bewegen, und, wie die großen Dichter und Redner, einnehmen, rühren und entzücken. Er muß, wie jene beym Alterthum so sehr beliebte Tonkünstler, bald Traurigkeit bis zum Weinen einflößen, bald ein Gelächter erwecken, Zorn verursachen, und die Zuschauer zur Verwunderung und zum Erstaunen zwingen; er muß also die Leidenschaften nicht nur ausdrücken, sondern auch erwecken.

Dieses ist in der That das Erhabene der Gemälde, und das größeste Verdienst eines Malers; und wenn er in dieser heftigen Begeisterung oder Entzückung zuweilen geringere, oder Sachen von schlechter Wichtigkeit vernachläßiget; so muß man es ihm verzeihen, und nicht glauben, als wenn er sie auszudrücken unfähig gewesen wäre.

Glaubest du, sagt Cicero, daß Polyklet, als er die Figur des Herkules gebildet hatte, unruhig und zweifelhaft gewesen sey, die Löwenhaut und die vielköpfige Schlange auszudrücken? Es mag, sagt Cicero ferner, die Statüe der Minerva gemacht haben wer da will, so wird er keinesweges, und so wenig in Sorgen stehn, als jener berühmte Bildhauer, wie er die kleinen Figuren im Schilde dieser Göttinn vorstellen soll.

Polyklet hat zwo Statüen verfertiget, und das Publicum dadurch, in die Schule geführt. Eine machte er in geheim, die andre ließ er jedermann sehen; er nahm von jedem Tadler an, was er ihm daran ausetzte, und machte alles, was jeder für gut befand. Beyde Statüen kamen endlich zugleich vor die Augen des Volkes; die seinige wurde mit Verwunderung angesehen, die verbesserte aber verachtet und ausgezischet, bey welcher Gelegenheit Polyklet sich vernehmen ließ: Diese ist eure Arbeit, jene aber meine eigene; denn sie ist nach meiner gewöhnlichen Art und Kunst verfertiget worden, jene aber nach eurem Gutachten.

Schließ-

Schließlich glaube ich, daß man nicht auſſer Acht zu laſſen habe, was jederzeit zu bemerken nothwendig iſt: daß nämlich, je größer und erhabener die Kunſt iſt, die Leidenſchaften in den Gemälden vorzuſtellen, und eben dieſelben auch beym Zuſchauer in Regung zu bringen, dieſelbe deſto gefährlicher ſeyn würde, wenn man ſie nicht mit einer Klugheit, Vorſichtigkeit und mit einer ſittlichen Geſinnung oder Probität anwendete, und dieſes um ſo viel mehr, als die Gegenſtände, welche unmittelbar vor Augen ſtehen, weit mehr in das Gemüth eindringen, als alle Sachen, welche nur durch Worte und Erzählungen bekannt werden. Die Augen ſind weit getreuer, als die Ohren, ſagt Horaz. Denn man glaubt lieber, was man ſieht, als was man hört. Die Römer ließen, um ihre Richter mitleidig und empfindlich zu machen, Gemälde verfertigen, welche die Martern vorſtellten, die ſie haben ausſtehn müſſen, damit ſie ihnen gleichſam lebendig vor Augen wären. Das Gemälde alſo, welches das Thun und Laſſen der Menſchen vorbildet, welche entweder gut oder böſe ſind, muß vom Maler mit ſolcher Klugheit verfertigt werden, daß er jederzeit die guten Menſchen den böſen, das Geſittete dem Ungeſitteten, und die Tugend dem Laſter vorziehe. Denn die Nachahmung der klugen Handlungen, ſie mag nun durch das Malen oder durch das Dichten geſchehen, ermuntert die Seele edelmüthig zu großen Sachen und zur Tugend, entweder durch das Beyſpiel, oder durch den Nacheifer, den ſie einflößet.

heißet. Polignot stellte die Menschen, wie Aristoteles erwähnet, allezeit gesitteter vor, als sie in der That waren. Pauson machte sie schlimmer, Dionysius aber ihnen selbst änlich. Allein, so wohl der Maler, als der Dichter, pflegen hierinn gemeiniglich fast nur ihren eigenen Sitten, ihrer eigenen Gemüths- und Denkungsart, und ihrem eignen Temperament nachzuarbeiten.

Zu Theben wurde durch ein öffentliches Gesetz anbefohlen, daß die Maler und Dichter die Menschen allezeit wohlgesittet vorstellen sollten, weil man im Gegentheil die Uebertreter dieses Gebotes zu einer empfindlichen Züchtigung verdammen würde.

Eja agite, atque animis ingentem ingentibus artem
Exercete alacres, dum strenua corda iuventus
Viribus extimulat vegetis, patiorisque laborum est.
Fresney.

Abhandlung
von der Art und Weise, die Umrisse zu verfertigen und zu zeichnen.

So vielerley Akademien und Schüler von Malern, Bildhauern und Kupferstechern man heutiges Tages findet; so vielerley Arten giebt es, Tinten, Feder, Reißbley, Röthel, Tusche, weiße und schwarze Kreide und Reißkohlen zu gebrauchen. Obgleich dieses Reißzeug unter uns bekannt genug ist; so mögen doch vielleicht die Kohlen nach einigen, sowohl alten als jungen Liebhabern der Kunst, nicht aller Orten bekannt genug seyn. Sie wissen auch vielleicht nicht, wie man sie zum Gebrauche zurichtet; dahero bin ich geneigt, ihnen dieses Geheimniß zu entdecken, besonders aber den Schülern und lehrbegierigen Anfängern einigen Unterricht davon zu geben.

Man schneidet Pfaffenkappelholz in kleine spannlange Stäbchen, legt oder stellt sie büschelweise zusammen in einen irrdenen Topf, decket diesen zu, und verkleibt ihn aller Orten wohl, wo irgend Luft eindringen kann, mit Laim oder Thon. So bald dieses geschehen ist, setzt man ihn mitten ins Feuer in einen Backofen, und lässet ihn so lange erhitzen, bis er glühendroth aussieht. In dieser Beschaffenheit legt man ihn auf die Seite ein wenig vom Feuer entfernt, daß er in leidlicher

Wärme langsam abgekühlt werde. Denn wenn man ihn gleich in der Hitze eröffnete, so würden sich alle Stäbchen wie Schnecken oder Würmer zusammenrollen; abgekühlt aber findet man sie in ihrer geraden Gestalt in Kohlen verwandelt. Alles, was man mit diesen Reißkohlen zeichnet, kann mit Brod wiederum reinlich ausgelöscht werden.

Wenn also junge Leute zeichnen und diese Kunst mit glücklichem Erfolge lernen wollen; so müssen sie (wenigstens wäre dieses mein Rath) gleich anfangs sich bemühen, die Hand an eine gute Schrift zu gewöhnen. Schreibt ein solcher Schüler schön und zierlich, so ist auch seine Hand um so viel geschickter die Zeichnungen nachzuahmen. Durch eine solche Uebung erlangt er eine Leichtigkeit mit der Feder umzugehen, wie es ihm beliebt, auch ohne Vorschrift endlich hinzuschreiben, was ihm seine Gedanken eingeben. Mit dieser Geschicklichkeit ergreift er die Reißfeder, und macht Umrisse, wie sie ihm sein Professor der Kunst vor Augen legt. Mit Zeit, Mühe und Fleiß werden ihm auch allerhand Umrisse, wie die Handschrift, so geläufig, daß er dergleichen ohne Vorzeichnung aus seinem Kopfe zu entwerfen fähig wird. Damit ihm aber etwas einfallen möge, dessen Umrisse er mit Nutzen ausarbeiten könne; so muß er Geschichte oder Fabeln lesen, welche seine Gedanken bereichern, und ihm an die Hand geben, was er etwan durch seine von ihm selbst ausgedachte Linien vorstellen soll. Ich rede

aber

aber hier nur von Strichen, Zügen und Linien, welche zu einer Figur erfordert werden, ohne in die wahre Zeichnungskunst einzudringen, wovon wir in der Malerkunst sattsamen Unterricht gegeben haben. Die alten Italiäner hatten viererley Manieren zu zeichnen, welche sie für die gewöhnlichsten und besten hielten.

Die erste geschieht mit der Schreibfeder und Tinte, womit man auf dem weissen Papier nur dahin zeichnet, wo die Schatten sind. Dadurch wird ein solches Unternehmen beynahe den Kupferstichen oder radirter Arbeit gleich.

Die zweyte Art braucht die sogenannte Tusche oder die indianische Tinte, ebenfalls auf weissem Papier, und nur da, wo die Schatten seyn sollen.

Die dritte bedient sich eben derselbigen Art, jedoch auf gewissen gefärbtem Grunde, um die Lichter auszudrücken, welche da etwan häufiger erscheinen müssen, als in andern Stücken.

Die vierte arbeitet entweder mit Röthel, mit weisser und schwarzer Kreide, oder mit Reißkohlen und Bleyweiß.

Der Lehrmeister legt also dem Anfänger eine Zeichnung gleichsam als eine Vorschrift vor Augen, welche in leichten, feinen, von einem wohlgeübten Professor gemachten Linien, Zügen und Schwüngen besteht, und nur bloß solche Sachen, die dem Schüler bekannt sind, als Augen, Ohren, Nasen, Köpfe, Hände, Füße, den Mund, einen Arm oder Fuß und dergleichen enthält. Es mag

nun von gedachten Stücken vorkommen, welches wolle, so muß der Schüler dasselbe sogleich betrachten, und sich in die Gedanken einprägen, damit er wisse, was er machen soll oder wolle. Alsdann ergreift er den Röthel, die schwarze Kreide, oder die Reißkohle, und macht auf das allerleichteste und feinste, so viel seine Hand vermag, und als wenn er das Papier kaum berühren wollte, nach und nach die vorgelegten Seitenstriche, Züge, Profile und Umrisse, ohne noch an die Schatten zu gedenken, oder ihre Linien anzudeuten. Hat er solche Umrisse in der nämlichen Größe der Vorschrift, so gut er konnte, vollendet; so fängt er wiederum an, alle Striche zu untersuchen, die Fehler zu entdecken, sie zu überfahren, zu verbessern, und in eine richtige Form zu bringen, mithin setzt er dabey die Reißfeder ein wenig fester an, wo er glaubt, daß seine Striche stehn bleiben können. Wird er nun gewahr, daß alle seine Linien mit dem Vorrisse übereinkommen; so fängt bey ihm die Lust und der Muth an, die Reißfeder zu ergreifen, und alles auf das zärtlichste, auch ohne Vorschrift, wiederum nachzuzeichnen, und die gehörigen Umrisse anzudeuten. Auf diese Weise wird er alle Züge und Linien nachmachen, alle Wege und Wendungen ausdrücken, auch die allergeringsten Zeichen genau formiren, wie sie seine Vorzeichnung ihm vor Augen stellt. Denn die Stärke der Arbeit besteht eigentlich darinn, daß man geschickt nachzuahmen wisse, bis man endlich die Nachzeich-

nung

nung von der vorgelegten Hauptzeichnung fast nicht unterscheiden könne. Auf solche Art zeichnet der Schüler in allen Sachen so lange fort, bis sie ihm zur Gewohnheit werden, und sich ihm in das Gedächtniß drücken; bis er ihren Unterschied erkennt, und das Gute vor dem Schlechten zu erwählen weis.

Der Professor legt ihm sodann Kupferstiche vor, welche der Schüler so lange nachzeichnet, bis er meynt, er könne sie vollkommen nachmachen.

Diese Art zu zeichnen war vor einigen Jahrhunderten bey den größesten Künstlern gebräuchlich; sie radirten auch meistens ihre eignen Gemälde auf Kupfer. Dieser Weg macht eine leichte, geschickte und sichere Hand; sie hält jene zurück, welche mit einer trotzigen und muthigen Eilfertigkeit zu Werke gehen wollen, welche in der Eile zwar eine Stellung, aber ohne genaue Contornen und Umrisse zuwege bringen.

Oben gedachte Weise macht sie aufmerksam, daß die Linien und die Züge, wenn sie nicht richtig und am gehörigen Orte stehen, schwerlich wieder können ausgelöscht werden, und es ist eine verdrüßliche und schändliche Arbeit, wiederum darauf hinzuzeichnen, weil sie im Auskratzen allezeit mehr oder weniger Schandflecken zurück lassen. Die flüßige Art zu zeichnen ist für diejenigen nützlich und vortheilhaft, welche zur Arbeit fertige Cartonen haben müssen. Also ist sie für diejenigen

vortrefflich, welche in Fresco malen, und es gut ausführen wollen, wie **Raphael** und seine Schüler.

Allein, es giebt einige, welche sich in der Rabierart zu weit verlieren und damit martern; dahero rathe ich es nicht, daß man sich bey jedem kleinen Punkt oder Strich aufhalten soll, wie man sie in Kupferstichen, besonders in **Albrecht Dürers** Kunststücken antrifft. Man verliert dabey die Zeit ohne Noth, weil sie nur zum Kupferstechen, nicht aber zum Malen und Zeichnen helfen, wozu man Wege zeigen muß, welche zur Leichtigkeit, und nicht zu einem mühsamen Zwange führen; die Leichtigkeit muß aber nicht in rauhen, groben und schweren Umrissen bestehn, sondern eine ganz natürliche, leichte, der Wahrheit gemäße und zärtliche Hand anzeigen.

Man bedient sich zuweilen auch der sogenannten Tusche, oder der chinesischen Tinte zur obigen Art; wenn aber die Umrisse schon gemacht sind, so braucht man sie anstatt der Linien zum Schatten, den man mehr oder weniger helle macht. Hierzu gehören zween Pinsel, mit deren einem man das reine Wasser anlegt, mit dem andern aber gleich den Schatten darein bringt, und ihn dergestalt verstreicht, daß die Tusche nicht eintrockne, sondern stufenweis auseinander getrieben und mit andern benachbarten dunkeln oder hellen Massen vereiniget werde. Hierzu muß das Papier dick, vest und gut geleimt seyn.

Diese

Diese Art mit Tusche zu Zeichnen ist für geübte Maler sehr vortheilhaft, weil sie mit wenigen Zügen viel ausdrücken, und ohne große Mühe ihre Gedanken entwerfen können.

Die dritte Art, welche die Maler Licht und Schatten, oder Grau in Grau nennen, ist von dieser in nichts weiter unterschieden, als daß man stärkere Lichter hinsetze, zuweilen auch vorher das Papier mit einer leichten Farbe von Saft zubereitet habe. Wenn die Umrisse und Schatten bestimmt sind, so nimmt man feines Bleyweiß mit ein wenig arabischen Gummi, und legt aller Orten, wo die Lichter hingehören, dieselben mit einem feinen Pinsel an, daß alles rund und erhaben scheine. Zu Raphaels Zeiten war dieses eine sehr gewöhnliche Art, wodurch die berühmten Bassirilievi des Polidoro, und andrer Künstler entstunden, welche Marmor- oder Metallstücke und dergleichen nachahmen wollten.

Die vierte und letzte Art zu Zeichnen geschieht durch zarte, weiche, rothe, schwarze oder weiße steinartige Stifte, welche die Italiäner im Alterthum eine Amatita, oder Matita, und die dazu gehörige Reißfeder von Meßing Matitatoio nannten. Matita aber ist ein rother oder schwarzer sehr weicher Stein aus den Gebirgen, mithin dasjenige, was wir Röthel und schwarze Kreide nennen. Dieses ist die vollkommenste und leichteste Art, besonders, wenn man sich der nunmehr gewöhnlichen, vormals aber unbekannten Reißkohle

kohle bedient, weil man alle übelgerathene Züge, Linien oder Striche mit Brod leicht auslöschen kann. Die Matita wurde durch den Bimstein weggebracht, daß das Papier ohne Flecken erschien. Dieses Hülfsmittel, gut zu Zeichnen, ist zu nackenden Figuren vortrefflich, und befördert die Vollkommenheit des Ausdrucks um so mehr, als man sich der Kohle mit sehr leichter Hand bedient, und also bedienen muß, damit sie nicht zerbreche. Man macht solchergestalt die Umrisse, und arbeitet geschickt darein, damit nichts hartes, schweres und rauches daraus zum Vorschein komme.

Wer seine Zeichnung nicht körnicht, oder granirt, sondern in der Eil fortmachen will, der setzt an die Umrisse andre ein wenig unterschiedene Linien, und verbindet beyde mit einem feinen Pinsel zusammen, wenn er mit weißer oder schwarzer Kreide gezeichnet hat; daraus entsteht endlich eine Masse, anstatt der Linien. Diese Masse vereiniget sich mit dem Schatten sehr leicht durch gedachten Pinsel, welcher besser ist, als Wolle, Papier oder der Finger.

Michelagnolo, Salviati und andre zeichneten vielfältig auf diese Art. Jacob Frey, der stärkste unsrer Zeiten, ergriff manchmal in meiner Gegenwart den Röthel, kratzte, strich und fuhr damit auf dem Papier herum, bis er in allen diesen verworrenen Linien seine in den Gedanken verborgene Idee wahrnahm, worauf die Feder und Tinte die gesuch-

gesuchten und erblickten Umrisse der Figur ausführen mußte. Diese Art zu studiren gefiel mir so wohl, daß ich ihm nicht selten nachahmte, und ihm zum Lachen Anlaß gab. Es ist in der That leicht hinzuschreiben, was man denkt; aber sehr schwer die Figur zu zeichnen, die man in der Einbildung sich vorstellt, es wäre denn, daß man dieselbe durch allerhand Linien suchte, in welchen man sie beynahe zufälliger Weise und unversehens in ihrer Vollkommenheit erblickt, und sich ihrer bemächtiget. In solchen Umständen aber bemüht sich der Geist mehr, als die Hand, welche ihm gehorsam ist. Dieser Frey übte sich alle Sonntage im Erfinden und Zeichnen. Was er in der Kirche vom Evangelio gehört hatte, war gemeiniglich der Gegenstand seiner Reißfeder. Ich besitze viel geschickte und ungeschickte Zeichnungen von seiner Sonn- und Feyertagsbeschäfftigung.

Wie vortheilhaft wäre es nicht für die Künstler, wenn sie alle diese Manieren in Ausübung bringen, und nach den Umständen sich derselben bedienen könnten, ihre Gedanken hurtig, oder langsam, flüchtig oder ämsig, obenhin oder ernsthaft zu entwerfen, zu merken oder auszuführen?

Wenn der Schüler nun gehörig im Stande ist, alles abzuzeichnen; so würde er wohl thun, wenn er anfienge, große Gemälde nachzuahmen; doch hätte er mehr Nutzen, wenn er zuvor das Runde der antiquen Sculptur abzeichnete. Der Schüler muß aber vorher die gute Wahl der besten

sten Lichter verstehn und treffen, worzu seine Manier das gehörige beytragen muß. Ich verlange deswegen nicht, daß er so gut sollte zeichnen können, als Apelles oder Protogenes; jedoch kann ich hier nicht unerinnert lassen, daß, wenn er zum Ab- oder Nachmalen die erforderliche Fähigkeit nicht hätte, er auch Muster und Zeichnungen von großen Meistern nachzumachen zu schwach, folglich von solcher Arbeit sich zu enthalten genöthiget seyn würde.

Die Gewohnheit, Gemälde abzuzeichnen und zu malen, ist zu Rom und Florenz weit mehr als anderwärts üblich. Das ist aber kein Wunder, weil Rom uns solche Schätze vor Augen legt, welche an sich ziehen und zu solcher Bemühung reizen. Anderwärts reizet uns nichts. Zu Rom finden junge Leute an Stücken ihre Lust, welche nur Licht und Schatten, oder Grau in Grau vorstellen, und diese zeichnen sie fleißig nach. Polidoro und Maturino, die gleichsam von der Natur selbst zu diesem Ende erzogen waren, haben Rom mit dergleichen grau gemalten Schildereyen bereichert, nachdem sie vorher nichts als antique Marmor und Metalle studirt, und sich dadurch eine große Geschicklichkeit zuwege gebracht hatten. Sie waren so erfindsam und von so fruchtbarem Geist, daß sie alle möglichen Gegenstände, von Kleidungen, Gewändern, Falten, Verzierungen, Häusern, Landschaften, Figuren, Thieren, Grotesken und andern Sachen vorstellten. Alles

eilte

eilte auch zu diesen Werken, um sich dadurch die Einbildung zu bereichern, und Kopien davon zu sammeln. Wie schön und mannichfaltig sind doch alle diese Werke! Wie geschickt würden junge Leute nicht werden, wenn sie dieselben eifrig studirten, und so lange davon nicht abstünden, bis sie nicht im Besitze solcher Erfindsamkeit und Zeichnungskunst wären! Es ist für Schüler nichts schädlichers, als wenn sie in keiner Art sich vest setzen, sondern bald diese bald jene Weise zu zeichnen suchen, ändern, erfinden, oder vernachläßigen. Haben sie aber sowohl das ganze Reißzeug, als die Finger in ihrer Gewalt, und ist ihrer Vernunft alles gehorsam; so fangen sie an, Gemälde von den vornehmsten Meistern zu studiren und nachzuzeichnen; zugleich aber gönnen sie dem Antiquen in ihrem Nachsinnen und Studiren den Vorzug. Dieses verschafft ihnen mehr Nutzen, als die Kunst selbst. Sie drücken sich alles tief in das Gedächtniß und Einbildung, weil dort alles gewiß, richtig und unzweifelhaft vor Augen steht. Dieses macht vortreffliche Künstler. Sind sie bereits stark und geschickt genug; so nehmen sie die griechischen nackenden Statüen, das jüngste Gericht vom Michelagnolo, Raphaels Gemälde, und die Anatomie vor die Hand, ohne welche solche Arbeit nicht wohl gelingt. Andre machen sich selbst Modelle nach der lebendigen Natur; sie erfinden und machen Cartone, malen Abbildungen oder Portraite von allerhand Gegenständen, welche ihnen zu ihren Absichten nützlich und zu einem

nem höhern Grade der Kunst behüflich sind. Sie fliehen die üble Angewohnheit, welche nichts anders als ihr eigensinniges und falschgelerntes Wesen ist, und von der simpeln Natur keine Spur anzeigt.

Bis hieher habe ich beyläufig zu erkennen gegeben, wie die alten großen Maler mit dem Reißzeug umgegangen sind; was soll ich aber nun von modernen Malern sagen? Diese sind mit allen gehörigen Hülfsmitteln weit überflüßiger versehen, als die Alten. Sie haben schönere Farben, bessere Kreiden und Kohlen, starkes blau, grau und braun Papier, welches alles so schicklich zum Zeichnen und Malen ist, als es die Raphaele, Titiane, ja ganz Italien gewünscht, aber niemals erlangt haben. Ich weis zwar, daß die Manieren zu zeichnen, wie unsre deutschen Künstler sich schmeicheln, zu unsern Zeiten auf das höchste gestiegen sind; ich weis auch, daß die Natur und Kunst in verschiedenen Ländern so vielerley, beständige, glühende, kostbare und glänzende Farben hervorbringen, daß Titian, Correggio und Tintoretto aufs neue zu malen anfangen und coloriren würden, wenn sie wiederkommen und den reichen Vorrath unsrer Kunststücke erblicken könnten. Aber wie sehr würden sie sich verwundern, daß mitten im Ueberfluß aller zur Kunst gehörigen Erfordernisse dennoch in keinem Theil der Welt mehr ein Raphael, ein Guido, ein Sarto, ein Rubens, oder van Dyck angetroffen, sondern für ein Wunderwerk

derwerk gehalten wird, wenn irgendwo ein Künstler jenen berühmten Männern sich an die Seite setzen will. Noch mehr würden sie erstaunen, wenn sie ganze Schaaren von übermüthigen Zwergen in der hitzigen Verfolgung eines verehrungswürdigen Riesen wahrnähmen. Endlich würden sie auch einsehen, daß die Materie der Farben, und das Werkzeug und der Pinsel von kostbarem Holz zur Kunst nichts helfe; weil jene mit einem schlechten Vorrath von Materialien alles höher gebracht haben, als diese mit ihrem Ueberflusse.

Ich verlasse diesen Auftritt, und verfüge mich in der Stille in mein Cabinet, wo ich von der Malerphilosophie etwas zu vernehmen gedenke. Sie sagt mir nämlich, daß, je enger die Theile eines Gegenstandes zusammenhängen, desto leichter könne das Augenmaaß genommen werden: folglich, je weiter die Theile von einander entfernt und zerstreut sind, desto schwerer fällt es dem Auge, das Maaß und den Zusammenhang solcher Theile genau zu beobachten. Aus diesem Satz entsteht die Folge, daß man dem Schüler weder gar zu kleine, noch gar zu große Zeichnungen, sondern die Natur in ihrer wahren Gestalt vorlegen müsse; jedoch sind die kleinen im Anfange für ihn weit zuträglicher, weil er das Ganze oder die Verbindung der Theile weit leichter und auf einmal übersehen und nachzeichnen kann, welches um so nothwendiger ist, als der Professor von ihm verlangt, daß er die Verhältnisse der Um-

risse genau und scharf nachahmen, und dieselben sich in seine Einbildung eindrücken soll, damit er sie ohne Vorzeichnung auch auswendig wiederum finden und entwerfen könne. Diese Malerphilosophie sagt mir auch, daß es gut sey, dem Schüler durch den Zirkel das Maaß aller Theile zu zeigen. Jedoch müsse der Schüler ihn nicht blindlings und ohne Ueberlegung brauchen, wie jener, welcher, wenn man ihm sagt, die Nase sey zu lang, augenblicklich mit dem Zirkel widerspricht, obschon die Nase dennoch zu lang bleibt, weil er sie niemals betrachtet, sondern immer nur gemessen hat. Er sieht nicht, wie sehr das Licht oder der Schatten das Maaß verändert. Alles soll rund seyn, und er weis doch nicht, wo er den Zirkel ansetzen soll. Das vernünftige Augenmaaß ist am Ende der Richter, und nicht der Zirkel, wie Michelagnolo sehr oft wiederholt. Beobachtet man dabey die Regel des Polyklet, wovon oben gedacht worden, so erreicht man seinen Endzweck.

Hat nun der Schüler durch die Uebung in den Umrissen eine Leichtigkeit erlangt, so wird er dieselben ohne Mühe auch vergrößern und wahrnehmen können, daß er in der Kunst bereits schon einen weiten Weg mit Nutzen zurückgelegt habe. Mit Vergnügen wird er seinen natürlichen Kopf betrachten, der ihm wenig Mühe gekostet hat. Wenn er nun die Genauigkeit des Umrisses, worinn die wahre Kunst besteht, sowohl im Großen, als im Kleinen wird betrachtet haben; so kann es

sich

sich vielleicht zutragen, daß sogar sein Lehrer selbst darüber erstaunet, welches nicht selten geschehen ist. Hier haben wir also das wahre Bild eines guten, geschickten und fähigen Schülers. Nunmehro wollen wir einen andern Lehrling auftreten lassen, dem der Professor einige große Nasen, Augen, Ohren und Köpfe vorlegt, welche er selbst munter, frech, trotzig und frey mit einem dicken Röthel hingezeichnet, und den Kopf des Achilles colossalmäßig vorgestellt hat. Dieses Muster der Zeichnungskunst ist herrlich, und so zu sagen meisterhaft, weil der Kenner durch sein gelehrtes Auge sich alles einzubilden weis, was dort nicht angedeutet ist, und was der Schüler noch nicht wahrnehmen kann. Die manierlichen dicken Meisterstriche verbergen den wahren und scharfen Umriß: die rauhen, harten und dicken Schattenzüge verdecken die schönen, zarten und feinen Schlangenlinien, die flammenmäßigen erhabenen und vertieften Schwünge des Fleisches, die Rundung und Fläche sind vermengt; dennoch liegt der Kopf vor Augen, und die Formen gehen aller Orten ab. Ein geschickter Künstler kann sich ihn auch in einem Gemälde zu Nutze machen, wenn er alles ersetzt, was in einem solchen Entwurfe nicht ausgedruckt ist. Wie kann aber ein Anfänger aus einer solchen starken Zeichnung die Zärtlichkeit, die Wahrheit, die Genauigkeit eines richtigen Contorno oder Umrisses lernen und sich angewöhnen? Die alten großen Maler, wie Michelagnolo, waren vollkommen überzeugt, daß der

Umriß oder Contorno eines jeden Körpers keine Dicke, keine Breite, und keinen Körper habe, sondern nur in eingebildeten Linien bestehe. Viele bildeten sich gar ein, der Contorno sey die Luft, welche den Körper umringt. Wie ist es also möglich, denselben anders, als durch einen spitzigen Reißstift auszudrücken? Wie kann man es begreifen, daß eine rauhe breite Linie einem feinen natürlichen Umrisse ähnlich seyn könne? Wie kann eine solche Linie mit einem dicken Röthel anders gezogen werden, als wenn man sich einbildet, die wahre Linie stecke in einem solchen Machtstriche verborgen, und sey mit allem Fleiße auf diese Art entworfen worden, damit die Schüler rathen sollen, an welcher Seite von einer so breiten Linie der wahre Contorno zu suchen sey.

Man sage mir nichts davon, daß Michelagnolo zu Rom im kleinen Farnesischen Palast, wo Raphaels Gemälde, das Göttermahl, der fliegende Cupido, und die unschätzbare Galathea zur Verwunderung prangen, unter den Bogen des Gewölbes einen colossenmäßigen Kopf mit schwarzer Farbe hingemalt habe, vor welchem bis auf den heutigen Tag noch alle Maler erstaunen.

Als Raphael einsmals nicht zu Hause war, so nahm Michelagnolo Gelegenheit, seine Arbeit auszukundschaften, und stieg unter Raphaelischen Schülern allein auf der Leiter hinauf, wo die Mauer noch nicht übermalt war, und verfertigte einen sehr großen, mit Licht, Schatten und aller

Run-

Rundung versehenen lebhaften und verehrungswürdigen Kopf, dergleichen in der Welt nicht zu sehen ist. Ich habe ihn sehr oft, und niemals ohne Vergnügen betrachtet. Er ist nicht mit einem stumpfen Stiele, weder grob, noch rauh hingestrichen, sondern mit einer einfärbigen Schärfe, lebhaft, rund und schön hingemacht, wie alle Köpfe dieses großen Mannes in seinen Werken sind. Raphael trat lange hernach einmal in den Saal, erblickte den Pinsel, und erkannte den Augenblick, daß Michelagnolo da gewesen wäre; und obschon der Platz zu etwas anders ausersehen war, so verbot er dennoch seinen Schülern, denselben auszulöschen. Er mußte bleiben, und ist heute noch ein Kunststück des Michelagnolo, welches von allen Malern bewundert wird.

Dieser in Eil hingemalte Kopf dient aber ganz und gar nicht, jungen Leuten die Art zu zeichnen an die Hand zu geben; sondern Michelagnolo wollte Raphaelen dadurch eine Anleitung geben, daß er groß, ansehnlich und stark, nicht aber klein, oder nach dem Geschmack des Pietro Perugino malen sollte, weil seine Gemälde vom Auge des Zuschauers entfernt erscheinen mußten; wie er es auch im Vatican beobachtet, und endlich den Bonarotti selbst übertroffen hatte.

Dergleichen freye, freche, große und trotzige Zeichnungen sind Erinnerungen für große Meister zur Ausführung majestätischer Gemälde in

großer Entfernung, in Gewölbern und Kuppeln; nicht aber für anfangende Schüler.

Große Meister der Kunst machen dergleichen Umrisse flüchtig hin, um eine gewisse Activität, nicht aber die Vollkommenheit eines Contorno auszudrucken, wie er seyn sollte; daher lernt auch der Schüler daraus nur kaum die Stellung, und nicht die wahren Umrisse. Hat man sich also vorher nicht die beste Art zu zeichnen angewöhnt; so wird man bey Abbildung akademischer Modelle zwar verschiedene Figuren und ihre Bewegungen, aber nicht die Unverbesserlichkeit der Umrisse lernen. Ich überlasse es großen Künstlern, ihre Schüler nach ihrer Art zu unterrichten, welche Anfängern nur große Zeichnungen vorlegen, die nach berühmten Urbildern verfertigt worden. Denn sie sind der Meynung, der junge Zeichner könne vom Großen leichter in das Kleine, als von diesem in jenes übergehn, wie man aus der Arbeit der Landschaftmaler sehen könne, welche kleine Arbeiten, aber nichts Großes zu machen fähig sind. Dieser Beweis ist bereits durch unsern Rosa widerlegt, welcher in beyden Manieren uns die vortrefflichsten Stücke vor Augen gelegt hat. Er malte beständig klein, und unversehens erschien seine Kunst in erstaunlich reizenden weiten Feldern, Wäldern und Figuren. Man kann sogar in seinem Zimmer sich an der Landlust ergötzen. Es scheint also noch unentschieden, ob ein solcher Großzeichner eine Rosische weite Landschaft in die gewöhn-

wöhnliche Papiergröße verjüngern könne. Masson zeichnete, wie er stach, und dennoch machte er aus einem großen Titian ein Wunderwerk in einem sehr kleinen Raum.

In der Akademie von San Luca zu Rom habe ich die großen Künstler Pietro Bianchi, Benefiali, Jacob Frey und andre nach dem Modell zeichnen gesehen; ihre Hand war leicht, alle ihre Linien delicat, zart, gelinde und granirt; kaum konnte man die rothe Farbe ihres Röthels erkennen; Frey zeichnete so fein, wie seine Kupferstiche sind. Mit derjenigen Art, womit er die Altarblätter von den größesten Meistern in den Kirchen, meistens von weiten, mit dem zarten Röthel abzeichnete, brachte er zuweilen nicht einen Nachmittag, sondern sechs Wochen zu. Seine so mühsam verfertigte Zeichnung radirte er auch ohne Verzug, so wie sie lag, mit solchem Fleiß in Kupfer, daß er keinen Punkt davon abwich. Sie lag auf dem Tische, daß er sie beständig durch den Spiegel betrachten und nachahmen konnte. Seine Kunst war so groß, daß man darinn die Manier des Malers vollkommen unterscheidet. Anders erscheint seine Petronilla vom Guercino, anders sein Hieronymus vom Dominichino; seine Aurora oder Morgenröthe im Palast Rospigliosi zu Rom vom Guido; sein Opfer des Kaisers Augustus vom Carl Maratti; sein Lieblingsblatt, der heilige Romualdus von Andrea Sacchi; seine heilige

Dreyfaltigkeit vom Guido, und alle andre Kupferstiche von seiner Hand, geben auf den ersten Anblick zu erkennen, von was für einer Manier und von was für einem Maler sie sind. Ich habe oft zweifeln gehört, ob Frey solche Arbeiten jemals hätte zu Stande bringen können, wenn er sich von Jugend auf nur an den stumpfen Röthel und an das Großzeichnen gewöhnt hätte. Edelnick und andre große Meister blieben bis ans Ende, was sie in ihren Schuljahren gewesen waren. In ganz Rom und Italien sieht man unter Schülern nichts als natürliche Zeichnungen, und flieht das abentheuerlich Große, weil man auf keine Colossen bedacht ist, die doch den Künstlern vor Augen stehn. Die Natur selbst ruft die Reißfeder nur zur Größe die sie vorstellt, nicht aber zu Colossen, welche selten mehr Model sind. Wer zeichnen kann, zeichnet alles, und verfertiget seinen Gegenstand im Kleinen oder Großen mit gleicher Geschicklichkeit. Also meynen große Meister, man müsse nur bey der Wahrheit bleiben, welche ihre Verhältnisse in allen Werken behauptet. Diese und dergleichen Betrachtungen sind Ursache, weswegen man die vortrefflichsten Zeichner aus der pariſischen Akademie nach Rom schickt, um daselbst den französischen Geschmack in den alten romanischen zu verwandeln. Zeigt dieses nicht deutlich genug, daß man Rom den Vorzug nicht streitig machen könne? daß ein Künstler in Rom, nicht aber in Paris, groß werden könne? daß das Große nicht in dem Maaß, sondern in der

Kunst

Kunst bestehe? wie ich anderwärts erklärt habe.

Die Lehrer der Zeichnungskunst zu Rom legen Blätter vor, auf welchen jedes Stäubchen von Röthel seinen Platz ohne Irrung mit Gelassenheit behauptet, und dem Zuschauer, er mag nun ein bloßer Liebhaber, oder auch ein Kenner seyn, gleich begreiflich macht, daß es nicht von ungefähr, sondern nach einer scharfsinnigen Ueberlegung dort, und nicht anderwärts hin habe müssen gesetzt werden, damit es einen Theil des correcten Umrisses ausmache. Was soll ich nun von den muthigen, flüchtigen, schreibmeisterischen und groben Linien sagen, welche rauhen, hökerichten Röthelstein und die Verwegenheit einer schweren Hand erscheinen lassen, die scharfen und wahren Contorni aber nicht anzeigen, sondern derselben Delicatesse in rothen dicken Strichen zeigen.

Wenn ein ämsiger und witziger Schüler nach solchen künstlich angegebenen und weit ausgedehnten Vorzeichnungen unterrichtet ist und daran gewöhnt worden; wie ist es hernach möglich, daß er nach einem runden Kopfe von Gyps oder Marmor, oder nach der erhabnen Natur selbst etwas gutes zeichnen könne? Schwerlich wird er die zarten, feinen und richtigen Formen, Scheine und Wiederscheine der Wangen, der Stirne, der Haare, der Nase, der Augen, der Ohren und das beste Licht in Acht zu nehmen wissen. Ich rede stets vom Nutzen des Schülers,

nicht aber von Lehrern und Meistern im Reiche der Kunst; denn diese verstehn eins sowohl als das andre; sie arbeiten auch sowohl nach den Umständen, als nach ihrem Belieben, und haben meine Erinnerungen nicht nöthig, durch welche ich wünschte, die Wahrheit vollkommen aufdecken zu können, welche nur meistens in Italien so ansehnlich herrschet, anderwärts aber entweder in der Maske sich sehen läßt, oder wenn sie entblößet erscheint, gewaltig verfolgt wird.

Der junge Anfänger ist schon mit sich zufrieden, wenn er sieht, daß seine Reißfeder ein Auge gemacht hat; fragt man ihn aber, ob dieses Auge lache, ob es weine, ob es zornig oder schläfrig sey? so weis er es nicht zu sagen, weil die Zärtlichkeit der Formen aller Orten mangelt.

Fragt man den Schüler ferner, wie lange er an seiner Zeichnung gearbeitet habe; so antwortet er mit einem wunderlichen Stolz: In einem Abend oder Nachmittage. Fürwahr, man sieht es, sagt Carracci, man kann es auch fast mit den Händen greifen. Ein andrer, welcher verklagt wird: er habe an seinem Kopf acht Tage zugebracht, wird so gar zum Gelächter. Carracci aber sieht genau nach, und sagt zum frohlockenden Kläger: Schweig! er hat es geschwinder gemacht, als du; denn seine Arbeit ist besser, als deine.

Der Geschmack zu Zeichnen ist von so unermeßlicher Mannichfaltigkeit, daß jedes Auge zu sagen pflegt: diese oder jene Art gefalle ihm am besten,

besten, ohne zu fragen, auf was für eine Weise man die Sache angefangen, und wie lange man daran gearbeitet habe, oder was ein solcher Saame endlich hervorbringen werde. Zeichnet eine junge Hand nach einem Colossen immerfort, so wird sie am Ende nicht ohne Zwang im Kleinen oder Natürlichen fortkommen, sondern vom Kleinen ins Große eine gleiche Beschwerlichkeit ausstehn. Ein Auge, welches weit sieht, nimmt einen nahen Gegenstand nicht gut wahr, und jenes, das nahe Sachen scharf erkennt, erreichet entfernte Dinge fast gar nicht. Eine Hand, welche an große Schwünge gewöhnt ist, kann sich in Kleinen ohne Angst nicht wenden, und der geschwinde zu arbeiten erzogen worden, ist untüchtig, langsam zu eilen. Er ist aber doch der beste Zeichner in Paris gewesen. Gut! deswegen hat ihn der König in seine Akademie nach Rom geschickt; was folgt nun daraus? nichts, als daß er dort alles neu lernen und sich zur Vollkommenheit empor schwingen müsse.

Kein vernünftiger Liebhaber oder Kenner wird also nicht auf die Zeit, sondern auf die Kunst sehen; er wird auch den jungen Menschen nicht fragen, was ihm an seiner Bemühung besser gafalle? Weis er es nicht; so muß man es ihm zeigen, was ihm besser gefallen soll.

Wenn man das uneingeschränkte Feld der schlechten Malerey oder Zeichnung, und den herrschenden Geschmack aller Einwohner dieses großen Bezir-

Bezirkes betrachtet; so erschrickt man, und zittert vor Sorge, es möchte auch das wenige noch vorhandene Gute bald wiederum zu Grunde gehen und verschwinden. Junge Leute wissen nicht, wem sie in diesem Felde nacharbeiten sollen. Gebräuche, Gewohnheiten, Mißbräuche und Irrthum, geschickte und verführerische Anführer, alles ist ihnen gleichgültig. Unglücklich sind diejenigen, welche solchen Irrwischen nacheilen; glücklich hingegen, wenn ihnen ein erleuchteter Mann den Weg zeigt. Irrende Schüler, die schon herum gewandert sind, versuchen alles, und wenn die Gelegenheit ihnen wirklich zuruft, nunmehr ihre Kunst zu zeigen; so gerathen sie alle Augenblicke ins Stocken. Die Menge der Manieren, wovon sie keine verstehen, verwirren ihre Gedanken, Pinsel und Augen so heftig, daß sie sich nirgends weder zu rathen, noch zu helfen wissen, und sich bezaubert nennen, oder gar an aller Kunst verzweifeln. Sie sind gewissen irrenden Weltgöttinnen nicht unähnlich, welche aus allerhand Ländern mit vielen Moden zurückkommen, bald mit dieser, bald mit jener prangen, und sich zum Gelächter machen, dabey aber dennoch andre ihres gleichen verführen. Ich nenne sie irrende Schüler, denn, wie sie sagen, durch die Kupferstiche wird ihnen alles rauh; die Gemälde verhindern ihre Arbeit; ihre eigene Erfindung geht hurtiger von der Hand; durch die Statüen oder Gypsstücke verfallen sie in lauter hartes Zeug; das Modelliren schafft ihnen nur vergebliche Hülfe;

die

die Natur macht alles starr und gezwungen; sie werden durch alle Gegenstände immer schwächer. Dieses sind ihre gesammelten Kunstregeln, und in dieser Finsterniß tappen diejenigen herum, welche keine gute Manier zu zeichnen gelernt haben. Bekommen sie den Pinsel in die Hand, so wissen sie keinen Strich anzulegen, der demjenigen änlich wäre, was sie abschildern sollten; sie besinnen sich darauf nicht, daß sie nichts gelernt haben. Was zu ihrem Vorhaben taugte, ist ihnen unbekannt; die Farben vergleichen sich nicht; und dennoch verschmähen sie denjenigen, der ihnen den Weg zeigen will; sie verfallen in das Unglück, entweder gutem Rathe nicht zu folgen, oder in ihrer einfältigen Verstockung zu verharren, und schlechter zu werden, als sie sind. Manche unter ihnen finden dennoch oft mehr Unterhalt, als Künstler vom ersten Range. Diese können mit Wahrheit sagen:

Durch Neid und Haß und meinen Stolz
Hab ich gefiedert manchen Bolz,
Damit geschossen die Wahrheit.

Wie man in Reineckens Geschichte liest.

Abhandlung
vom Gebrauche der Farben.

Tintoretto erzählt dem Rubens, er habe vom Titian selbst mehr als einmal gehört, daß ihm in allen seinen großen Gemälden nichts mehr Dienste gethan hätte, als die Weintraube, welche man auf Italiänisch il Grafpo d' uva nennet. Von dieser rühre das größte Geheimniß in der Malerey her, und sie sey jederzeit seine besondre Anführerinn und seine vornehmste Regel und Meisterinn gewesen. Dieses vernünftige Gleichniß wurde vom Titian, wenn er von seinen Arbeiten redete, sehr oft wiederholt, und als seine Lieblingsvorschrift erklärt. Er wollte nämlich dadurch zeigen, daß sich jederzeit vielerley Gegenstände vereinigen und in solcher Art darstellen müßten, damit sie nicht mehr als nur ein Ganzes zusammen ausmachten, in welchem viele benachbarte Theile im Licht und im Schatten, andre aber, die davon abweichen, in gebrochenen oder Mittelfarben erscheinen, und allerdings gesehen werden, wie man alles dieses in der Traube wahrnimmt, in welcher die Beeren entweder im Licht, oder Schatten, im Hellen oder Dunkeln, nachdem sie in der Rundung, Vertiefung und Höhe liegen, ihre Schattirung anzeigen. Diese Lehre schlug im Gemüthe des Rubens so tiefe Wurzel, daß er in seinen Gemälden, worinn eine Menge

Figu-

Figuren vorkommen, gemeiniglich drey Hauptgruppen sehen ließen, welche über das ganze Werk herrschen: und gleichwie ein einzelner Gegenstand die Augen des Zuschauers weniger beschäfftiget, als drey; so hat er alles so eingerichtet, daß die Seitengruppen der Gruppe mitten im Bilde, welche in stärkern, hellern und schönern Farben besteht, nachgeben und derselben weichen müssen, diese mittlere Gruppe indessen das Auge an sich, das ist, in den Mittelpunkt der ganzen Composition hinziehe, als wenn diese nur ein einzelner nnd alleiniger Gegenstand wäre.

Hieraus entsteht der Grundsatz, daß in einem und demselbigen Gemälde niemals zwey gleiche Lichter statt haben sollen, und das stärkste oder das Hauptlicht in die Mitte fallen, von dort aber seinen Schein auf die Hauptfiguren und vornehmsten Actionen ausbreiten müsse, damit die seitwärts und gegen den Rand des Gemäldes abweichenden Sachen nach dem Maaß ihrer Entfernung immer weniger oder ein schwächeres Licht erhalten. Solchergestalt machen alle erleuchteten Theile zusammen nur ein Licht, und alle Schatten lassen sich nur als ein einziger Schatten betrachten: doch muß alles dieses so künstlich angeordnet seyn, daß eine jede Sache so natürlich und so ungekünstelt erscheine, als wenn sie nur zufälliger Weise dahin gekommen wäre. Dergleichen Kunststücke sind die Schlacht der Amazonen, die Jagd der Löwen, Crocodillen und andrer Thiere,

der Raub der Sabinen, verschiedene Landschaften und der Kindermord, die **Rubens** gemalt hat.

Die Erfahrung bestätiget diese Lehre in der Natur selbst nicht nur an der Weintraube, sondern auch in andern Sachen. Man betrachte nur eine Statüe auf dem öffentlichen Platz einer Stadt; so wird man gewahr, daß ihre obern Theile jederzeit heller ausfallen, als die untern. Man sieht auch, daß das Licht der aufgehenden Sonne nach dem Maaß der sich entfernenden Stralen immer schwächer werde; daher muß das Licht in der Malerey sich so vermindern, wie es sich von dem Hauptlicht entfernt. **Correggio** hat in seiner berühmten Nacht diesen Grundsatz vergessen. Sein Hauptlicht stralt aus dem Mittelpunkte des Gemäldes in die Höhe auf die Engel fast mit gleicher Stärke. **Hannibal Carracci** schwächte aber dasselbe in seiner Copie, welche er davon machte, und die ich besitze.

Bisher haben wir überhaupt von der Austheilung und Anwendung des Tages oder des Lichtes in den Gemälden gehandelt, und der Schüler hat ganz recht, wenn er nunmehr auch einen **Unterricht von den Farben** verlangt. Diesen will ich ihm nun nach meinen wenigen Begriffen aus einander setzen, und von der weissen Farbe den Anfang machen:

Die bloße und reine weiße Farbe ist ganz gleichgültig; sie treibt andre sowohl hinein, als heraus,

heraus, oder vorwärts und rückwärts, also, daß man sie sowohl tief im Bilde, als auch auf dem Vorgrund anbringen kann. Hier fragen einige, ob sie in der Tiefe des Gemäldes, oder rückwärts eine gute Wirkung thue, wenn das Licht allgemein ist, und, zum Beyspiel, die Figuren im offnen Felde stehn?

Große Meister bejahen diese Frage durch ihre eigene Malerey, und sagen, daß keine Farbe am Lichte mehr Theil habe, als die weisse. Jedes Auge wird dieses begreifen können. Hieraus folgt, daß das Licht sehr wohl auch in der Ferne bestehn könne, wie man es täglich im Auf- und Niedergange der Sonne wahrnimmt; daher ist es nicht mehr in einigen Zweifel zu ziehn, daß das Weiße auch in der Weite gut ausfalle, weil in der Malerey der Tag und das Weisse fast einerley sind. Ich setze noch hinzu, daß der Luft durch die Aenlichkeit nichts so nahe komme, als das Weisse; daher auch nichts leichter gefunden werde, als die Luft; welche man aber auch alsdenn schwer nennt, wenn der Himmel mit dicken Wolken überzogen ist, oder wenn die Leichtigkeit, die Helle, oder der heitere Tag uns durch einen dicken Nebel benommen wird. Titian, Tintoretto, Paul Veronese und andre, welche das Licht meisterlich verstanden haben, sind auf diese Beobachtungen sehr aufmerksam gewesen: und niemand kann diesen Grundsätzen widersprechen, ohne alle Regeln zu verwerfen, womit alle Landschaften gemalt wer-

den, die uns solche Wahrheiten vollkommen bestätigen. Man sieht auch, daß alle große Landschaftmaler hierinn den **Titian** studirt und ihm nachgeahmt haben, welcher sich auf dem Vorgrunde jederzeit der braunen Farben bedient, und die hellesten in die weiten und hintersten Gegenden seiner Landschaften gerückt hat.

Ich kann hier die Gelegenheit nicht vorbey gehen lassen, von einigen Landschaftmalern zu reden, die sich eines großen Tadels schuldig machen. Sie streuen in ihren Gemälden oder Zeichnungen so viele Lichter und kleine Schatten aus, daß das Ganze einem Sieb änlich scheint, und das Auge des Zuschauers große Mühe anwenden muß, das Ganze zusammen zu suchen. Es hat zuweilen das Ansehn, als wenn der Maler sich beflissen hätte, den ordentlichen Zusammenhang zu vermeiden, und alles wie einen Heckerling zu zerstreuen, anstatt schöne große verbundene Theile von Schatten und Licht, vom Hellen und Dunkeln, vor Augen zu bringen. Wenn diese die Weintraube zu ihrem Muster brauchten; so würden sie ihre Arbeiten, die sie vormals verfertigt haben, hernach selbst verwerfen. Sie dürfen nur den **Claudio Lorenese**, den **Jaques Arthois**, den **Poußin**, **Titian**, **Lucas van Uden** und andre betrachten; so werden sie die Kunst der Landschaftmalerey erst gewahr werden.

Ich kehre aber nunmehro wieder zu meiner obigen Betrachtung der weissen Farbe zurück. Es

giebt

giebt einige Maler, welche sich einbilden, daß das Weiße in einer Entfernung nicht statt habe, weil man sich desselben gemeiniglich nur deswegen bedient, damit einige Gegenstände, die nahe am Vorgrunde sind, desto mehr hervordringen.

Man hat nicht zu zweifeln, daß dieses nicht seine gegründeten Ursachen haben sollte, nämlich die Figuren und andre Dinge, im Gegensatz der braunen Farbe, welche die weiße begleiten und zurückhalten muß, desto kenntlicher zu machen, die braune Farbe mag nun entweder der weissen zum Grunde dienen, oder an dieselbe angeheftet seyn. Wenn man z. B. auf den ersten Linien ein weißes Pferd malen soll, so ist schlechterdings vonnöthen, daß entweder der Grund von einer breiten, doch mittelmäßigen braunen Farbe sey, oder daß Sattel und Zeug mit sehr deutlicher Farbe prangen, oder endlich, daß auf dem Pferd eine Figur erscheine, welche durch ihren Schatten und durch ihre Farbe das weisse Pferd auf dem Vorgrunde des Gemäldes heraus halte.

Nun sagen zwar andre, das Blaue sey diejenige Farbe, welche am meisten zurückweicht; weil der Himmel und die Berge in der Weite von derselbigen Farbe sind. Es ist wahr, daß die blaue eine von den leichtesten und gelindesten Farben ist, und man kann auch nicht läugnen, daß alle diese Eigenschaften sich in der blauen Farbe befinden, weil sie selbst mit der weißen vermischt

ist, wie uns solches das Beyspiel der Entfernungen beweiset.

Wenn das Licht im Gemälde nicht allgemein ist, und die Figuren etwan in einem Zimmer vorgestellt werden; so muß sich der Maler erinnern, daß, je näher eine Sache am Licht und vor den Augen des Zuschauers ist, desto heller sie seyn müsse, weil das Licht nach dem Maaß seiner Entfernung von seinem Ursprung immer schwächer wird. Die weiße Farbe kann sich auch vermindern, wenn man die Luft für dick annimmt, und voraus setzt, daß dieses in der ganzen Verfassung des Gemäldes eine gute Wirkung mache. Der Maler muß aber deswegen die Figuren nicht von so braunen Halbfarben oder Tinten machen, als wenn sie vom Nebel verfinstert und an den Grund angeklebt wären.

Von der blauen und weißen Farbe muß ich noch aus dem Gemälde meines Poußin ein Beyspiel anführen. Sein Moses steht mitten im Bild auf einer Anhöhe, und schlägt an den Felsen, damit er Wasser von sich gebe, wie wir anderwärts noch vernehmen werden. Sein ganzer rechter Arm, die Achsel, und die Lenden sind weiß gekleidet, und der übrige Leib ist mit einem blauen Mantel bedeckt. Im Vorgrunde liegt ein vor Durst schmachtendes Weib, deren linke Achsel und Arm weiß, der übrige Leib aber blau gekleidet ist; also haben wir diese zwo Farben in der Entfernung und auf dem Vorgrunde mit der besten Wirkung in einem Gemälde.

Die

Die Ordnung führt uns nun zur schwarzen Farbe, welche, wenn sie pur schwarz ist, uns am meisten in die Augen fällt; denn sie ist die schwereste und sichtbareste unter allen Farben, wenn man die ihr entgegengesetzte oder widrige weiße Farbe und ihre Eigenschaften betrachtet, welche die leichteste und gelindeste von allen Farben ist.

Einige Künstler wollen mir hier einwenden, daß das Schwarze auf dem Vorgrunde sich gleichsam in Löcher verwandle, als wenn das Gemälde durchbohrt wäre. Diesen aber muß ich erwiedern, daß das Schwarze im Vorgrund allezeit eine gute Wirkung habe, wenn man es nicht ungeschickt, sondern mit Verstand und richtig anwendet. Die Körper, welche zum Vorgrunde gehören, müssen solchergestalt angeordnet werden, daß keine Löcher erscheinen, mithin die schwarzen in Massen zertheilt und unvermerkt vermengt werden. In den Massen muß eine solche Zusammenstimmung herrschen, daß alle Schatten gleichsam nur einerley zu seyn scheinen; oder daß alle Farben in den schattichten Massen sich so vereinigen müssen, daß sie fast nur wie einerley Farbe aussehen, ob sie schon im Licht alle ganz von einander unterschieden wären.

Diese Lehre und Uebung von der weißen und schwarzen Farbe hat so wichtige Folgen, daß, wenn man sie nicht wohl in Acht nimmt, ein Gemälde kein gutes Ansehn erlangt, die Massen

niemals gut unterschieden sind, und die Entfernungen in der Tiefe der Schilderey auf den ersten Anblick das Auge so sehr beleidigen, daß sie niemals ohne Mühe können wahrgenommen werden.

Hieraus läßt sich die Folge ziehen, daß die Massen von andern Farben, je mehr sie ins Braune fallen, desto sichtbarer und verdringender werden, wenn es nur Farben von einerley Gattung sind. Eine gelbbraune Farbe z. B. wird sich der weniger braunen mehr, als eine andre nahen, und sich mit ihr vereinigen. Ich rede hier nur von Farben von einerley Gattung; denn es giebt auch Farben, welche einfach, und von Natur stark, imgleichen kenntbar und vordringend, doch aber dabey hell sind, wie es sich mit dem Zinnober verhält. Es giebt auch andre, welche, ob sie schon braun sind, dennoch gelind und zurückweichend erscheinen, wie das Blaue, der Azur, oder Ultramarin. Raphael setzte niemals das Schwarze gegen das Weiße, sondern schritt unvermerkt in die Abwechselung vom Dunkelgrau ins Schwarze, und vom Lichtgrauen ins Weiße. Gleich große Massen von Licht und Dunkel setzte er niemals zusammen, sondern machte einen Zwischenraum von halben Tinten, wodurch auch Correggio seine Annehmlichkeiten vermehrte.

Hieraus kann man gewahr werden, daß die Wirkung eines Gemäldes nicht allein von Licht und Schatten, sondern auch von der Natur und Eigenschaft der Farben selbst herkomme. Von welcher

cher Beschaffenheit also uns zu unterrichten wir eine weitere Untersuchung der Farben vor die Hand nehmen müssen. Wir wollen aber nur von den Hauptfarben handeln, aus welchen alle andre durch die Vermischung gemacht werden, weil wir ausserdem in das Unendliche, worinn alle Farben bestehn, gerathen möchten. Wir wollen auch von der Materie der Farben nichts gedenken, welche in verschiedenen Ländern schlechter und besser gefunden wird, und die allen Malern ohnedies bekannt ist. Dergleichen Materie wird entweder von der Natur erzeugt, oder durch Kunst zugerichtet. Also haben wir die Mineralfarben, oder andre, welche durch allerhand Vortheile verfertiget werden, wie, zum Beyspiel, das so genannte Berlinerblau ꝛc.

Das dunkle Erdengelb, welches die Italiäner terra gialla scura nennen, ist eine von den schwersten Farben.

Das helle Erdengelb, italiänisch terra gialla chiara, ist um so viel leichter, als es heller ist.

Das hohe Lichtgelbe, italiänisch Giallorino, nahet sich der weißen Farbe, und ist deswegen sehr leicht, weil sie so sehr hell ist.

Azur oder Ultramarin ist eine blaue, leichte und ziemlich gelinde Farbe.

Zinnober ist dem blauen oder Azur ganz zuwider, und gleichsam das Gegentheil davon.

Der Lack ist zwischen Azur und Zinnober die Mittelfarbe, denn er ist mehr gelinde, als rauh.

Das Rothbraune, italiänisch Bruno rosso, ist eine von den stärksten Erdfarben.

Hellgelb, beynahe wie Citronenfarbe, so die Italiäner Giallo Santo nennen, ist eine gleichgültige Farbe, weil sie die Eigenschaften andrer Farben sehr leicht an sich nimmt, womit sie vermischt wird. Mit dem rothbraunen macht sie eine starke Erdfarbe; mit dem weißen oder blauen vermengt, verschafft sie eine von den stark zurückweichenden Farben.

Grüne Erde ist leicht, und macht die Mittelfarbe zwischen dem Hellgelben und dem Azur.

Dunkle Erdenfarbe ist sehr stark, und sieht der Erde gleich. Eine Eigenschaft, welche ihr nur das äußerste Schwarze streitig machen kann.

Das stärkeste Erdenschwarz ist dasjenige, das sich vom Blauen am meisten entfernt.

Nach dem Grundsatz, welchen wir oben von der weißen und schwarzen Farbe angeführt haben, kann man eine jede Farbe mehr oder weniger erdenmäßig und schwerer machen, wenn man sie mit der schwarzen vermischt. Sie werden aber um so viel mehr oder weniger hell oder leicht, wenn man das Weiße darunter menget.

Was die schon gemischten oder gebrochenen Farben betrifft; so kann man von ihrer Kraft, Stärke und Vermischung nach den andern Farben urtheilen, aus welchen sie zusammengemischt sind.

Die

Die Maler, welche den Accord, den Zusammenklang oder ihre Harmonie verstehen, hüten sich jederzeit, bey der Kleidertracht die Farben pur und einfach anzuwenden. Sie bedienen sich derselben nur bey einer einzelnen Figur, welche etwan auf den Vorgrund zu stehn kömmt. Wenn sie aber gebrochene, gemischte und Mittelfarben brauchen, so verschaffen sie eine für die Augen angenehme Zusammenstimmung der Farben, welche unter sich eine angenehme Verwandtschaft oder Sympathie haben. Daraus machen sie ein Ganzes, welches mit den Farben der benachbarten Kleidungen eine Vereinigung heraus bringt.

Der Maler, der die Tugend, Kraft, Eigenschaft und das Vermögen der Farben kennt, wird sich also derselben so zu gebrauchen wissen, wie er es am besten befindet. Seine Einsicht und Klugheit wird ihn jederzeit in seiner Arbeit begleiten. Dieses alles aber geschieht beständig in Vergleichung andrer darinn befindlichen Gegenstände; denn ein Körper muß den andern dergestalt zum weichen zwingen, daß er selbst auch von jenem, der vor ihm, oder auf dem Vorgrund ist, könne zurück getrieben werden.

Ferner haben wir hier auch noch dieses zu beobachten, daß der Maler alles, was so wohl in Farben, als in Lichtern und Schatten einander äusserst zuwider ist, vermeide und fliehe, mithin sich bestrebe, dort eine Mittelfarbe anzubringen, welche an beyden Theil nehme. Die Augen haben

dieses mit den übrigen Sinnen gemein, daß sie zwey widerwärtige und äußerst unterschiedene Dinge nicht leicht vertragen können. So wie einer erfrornen Hand oder dem ganzen Leib eine plötzliche Hitze unerträglich ist! also ist auch dem Gesichte das äußerst Schwarze und äußerst Weiße so zuwider, wie es einen schönen Azur, einen glühenden Zinnober ohne Beschwerniß nicht ansehen kann, wenn es gleich durch den Glanz dahin gezogen würde.

Hieraus kann man nun deutlich erkennen, was für Farben einander zuwider, und ganz unvereinbarlich sind, und was für welche einander gleichsam freundschaftlich die Hand bieten. Dieses Geheimniß ist sehr leicht zu entdecken, und ich will es auch nicht, wie einige aus Mißgunst gewohnt sind, hier verhöhlen. Man mischt nämlich zwo einfache natürliche Farben zusammen, womit man die Probe machen will. Der Versuch kann paarweise angestellt werden. Wenn aus einer solchen Vermischung eine dem Auge annehmliche, und nicht mißfällige Art einer Farbe entsteht, so ist es ein bewährtes Zeichen, daß zwischen diesen zwoen gemischten Farben eine Sympathie, Vereinigung und Geneigtheit herrsche. Sollte hingegen die Vermischung zwoer Farben eine dritte rauhe und unangenehme erzeugen; so kann man sicher schließen, daß solche Farben einander unfreundlich und zuwider sind, folglich unter ihnen eine Antipathie oder Widerwärtigkeit herrschet.

schet. Weis man z. B. daß das Grüne eine beliebte Farbe ist, die man aus der blauen und gelben heraus bringen kann; so folgt, daß zwischen dem Blauen und Gelben eine Sympathie oder Geneigtheit Statt habe. Mischt man hingegen Blau und Zinnober zusammen, so erhält man eine rauhe, garstige, saure und mißfällige Farbe; daher ist man überzeugt, daß, weil sie einander verderben, unter ihnen keine Zusammenstimmung, sondern ein Haß und eine Unfreundlichkeit Platz habe. Auf diese Weise kann ein witziger Anfänger alle Farben, in so fern bloß von den Hauptfarben die Rede ist, versuchen, sie beurtheilen, und sich ein für allemal dieses Geheimniß zu Nutze machen, folglich desselben sich nach dem Umständen so bedienen, daß er, diesem Geheimniß zu folge, hernach der Mühe überhoben bleibt, die armen Farben auf der Palette zu martern und zu verderben.

Dieses Verfahren zieht aber die Nothwendigkeit nach sich, daß man die Zusammensetzung so feindseliger Farben allezeit vermeiden müsse; denn dieses kann unter wenig Figuren ohne Anstand geschehen, auch sogar, wenn diese oder jene Figur unter einer großen Menge von den Hauptfiguren des Werkes soll unterschieden werden, die man auf keine andre Weise aus den übrigen könnte hervordringen und absonderlich prangen lassen. Ein Beyspiel wird diese Anmerkung ziemlich deutlich machen. Titian malte den Triumph des

Bacchus,

Bacchus, und stellte die Ariadne auf eine Seite des Gemäldes, wo er sie durch den Glanz des Lichtes nicht verdringend und kenntlich genug machen konnte, weil er den Tag oder das Hauptlicht mitten im Stück erhalten wollte. Seine Absicht aber zu erreichen, malte er sie mit einem Zinnoberfarbnen Mantel über ein blaues Kleid, um sie nicht nur aus dem Grunde zu heben, welcher ein blaues Meer war, sondern damit er auch die Augen des Zuschauers dahin locken könnte, weil sie eine von den Hauptfiguren der vorgestellten Fabel war.

Einer gleichen List bediente sich **Paul Veroneſe** in der Hochzeit zu Cana in Galiläa. Christus der Herr, als die Hauptperson dieses Festes, kam tief ins Gemälde. Da er ihn also durch den Glanz des Lichtes nicht wohl empor bringen konnte; so bekleidete er ihn mit blauer und Zinnoberfarbe, damit das Auge des Zuschauers durch die Stärke dieser Farben dahin gereizet und gezogen würde. **Titian** und **Lanfranco** erwählten beym heil. Abendmahl gedachte zwo Farben: In beyden sitzt Christus tief im Gemälde mit einem rothen Kleid und blauen Mantel. Die meisten Künstler folgen ihnen nach, die wenigsten aber, wie mich dünkt, wissen das geheimnißvolle **Warum?**

Martin Altomonte, ein vier und achtzig jähriger neapolitanischer Maler, von deutschen Aeltern geboren, ein verehrungswürdiger Mann,

ver-

verfertigte in meiner Gegenwart ein sehr großes Gemälde, welches im Kloster zum heiligen Kreuz bey Wien im Refectorio zur Verwunderung pranget, und auf Veranlassung des damaligen würdigsten und gelehrten Abtes Roberts unternommen wurde. Christus theilt in einem zinnoberfarbnen Kleide nebst seinen Jüngern mitten und tief im Gemälde Fische und Brod unter das unzählige Volk aus. Diese schöne Arbeit war schon beynahe fast vollendet, als ich in das Zimmer trat, und über das Werk erstaunte. Auf sein Verlangen mußte ich alles bedachtsam durchsehen, und meine unmalerische Meynung eröffnen. Hierauf fieng ich an, meine Gedanken, so ungeschickt sie auch seyn mochten, aus dem Stegreife her zu sagen. Die Vertiefung der Malerey, die Zusammenstimmung und Haltung einer so großen Menge von Gegenständen, von Meer, Hügeln, Bäumen und Menschen ist verwunderungswürdig. Christus, die Hauptfigur, dringt durch alles empor. Alles dieses ist vortrefflich: Allein mir fällt doch etwas in die Augen, was einiger Verbesserung nöthig hätte. Als er dieses hörte, so ließ er mir nicht eher Ruhe, bis ich ihm meinen Zweifel entdeckte. Ich sagte daher im Scherz zu ihm: Christus fällt mir aus dem Bilde heraus. Ja! rief er, sie haben Recht, ich habe das schon lange gemerkt; itzt geht mir erst das rechte Licht auf. Der starke Schein fängt auf dem Vorgrunde an, und geht bis zu Christo; morgen soll er schon besser hinein gerückt werden und dort bleiben. Den folgenden Tag

war

war ich begierig, das Werk zu sehen. Auf dem rechten Vorgrunde saßen verschiedene Figuren vom Volk. Von diesen an malte er über gedachtes Licht verschiedene andre Figuren, und hauptsächlich mitten im Vorgrund einen Knaben, der mit einem Hunde scherzt, alles ziemlich braun. Dadurch wurde Christus im zinnoberfarbnen Kleide so künstlich mitten ins Bild hineingerückt, daß man ihn fast im Mittelpunkt eines großen Kreises von Volk und Land auf den ersten Anblick des Gemäldes schon sieht, und das Auge von dort erst auf alle übrige Theile ohne Irrung herumschweifen läßt.

Aus so vielerley witzigen, listigen und kunstreichen Gemälden, denke ich, werde ein Anfänger und Schüler in der Malerkunst sich einigen Begriff machen können, auf wie vielerley Sachen er in einer großen Anlage oder Verfassung Achtung zu geben habe. Viele sich großdünkende Maler gerathen oftmals, wie wir es nicht selten wahrnehmen, in unverzeihliche Fehler; besonders, wenn sie alle Farben ohne Kenntniß, ohne Wahl, und ohne Bedacht willkührlich, nach Beschaffenheit ihrer armen oder reichen Pallete, anwenden. Die einander widrigen Farben kann man zwar zusammen vermischen, allein man muß solche wählen, welche unter sich vereinbarlich sind, auch mit jenen zusammengehören, unter denen sie eine Freundschaft und Einigkeit stiften sollen.

Das Licht oder der Tag in der Malerey ist, wie wir alle wissen, eine Hauptsache, die einiger Beobachtungen würdig ist. Das Mittagslicht in einer Schilderey anzuwenden ist eine vergebene Arbeit, weil wir keine demselben ähnliche oder anständige Farben haben. Sie sind niemals demselben gemäß. Es ist also rathsamer, sich eines schwächern Lichtes zu bedienen. Des Abends, z. B. eines solchen, wie die Sonne das Feld gleichsam vergoldet; oder eines hellen Morgens, da die weisse Farbe ganz mäßig ist; oder auch ein solches Licht, wie man nach einem Regen gewahr wird, da die Sonne wieder helle durch die Wolken dringet; oder wenn diese im Donnerwetter einen Theil des Lichtes überziehen, und uns dasselbe röthlich sehen lassen. Will also der Maler seinen Endzweck erreichen, welcher darinn besteht, daß er das Auge täusche; so muß er eine Natur des Lichtes erwählen, die mit der Schwäche seiner Farben überein kommt; denn diese können nicht mit einem jeden Lichte der Natur gleich angelegt werden. Aus dieser Anmerkung kann ein jeder Landschaftmaler einigen Nutzen ziehen.

Malereyen von lauter hellen Farben sind bloße Mehlmalereyen, oder wie sie die Italiäner nennen, vna pittura farinata, als wenn alles eingepudert wäre; denn so viel helle Farben kommen abgeschmackt heraus, weil sie den Figuren nichts Lebhaftes, nichts Erhabenes, und nichts Rundes geben. In diesen Fehler sind gemeiniglich

niglich diejenigen Maler gerathen, welche das Fleisch sehr weiß, und die Schatten grünlich, bleich und abgeschmackt hinfärben. Die röthlichen Farben in den zärtlichen hellen Schatten tragen viel bey, die glänzenden Lichter noch lebhafter und natürlicher zu machen. Hierinn aber muß man eben so vernünftig zu Werke gehen, als Titian, Paul Veronese, Rubens, und van Dyck, welche natürliches Fleisch und Blut hervor brachten.

Einige Maler martern sich mit Eyerklar und Fürniß, ihre Gemälde aus der Leinwand heraus zu ziehn, umsonst, weil die Farben durch die Mischung schon bey der Anlage todt gewesen ist. Sollen sich die Farben allezeit frisch erhalten; so muß man immer Farben anlegen, ohne sie viel zu verstreichen. In der That, ein Gemälde würde weit vortrefflicher ausfallen, wenn es möglich wäre, solchen Fleiß anzuwenden, daß die Farbe jederzeit genau an ihren Ort, ohne mehr berührt zu werden, kommen könnte. Denn man kann es nicht in Abrede stellen, daß das frische glühende Wesen einer Farbe viel eher verschwindet und matt wird, als dieselbe durch die Quaal, Peinigung und Marter des geschäfftigten Pinsels durchlauft. Die Erfahrung eines scharfsichtigen und gelehrten Auges bestätiget dieses, daß die Farbe, so schön sie auch sonst ist, unter solcher Tortur endlich zu Koth und gleichsam getödtet wird. Der Beweis liegt vielfältig vor Augen, ohne daß der

Künst-

Künstler zu ergründen weis, warum jene hundertjährige Arbeit noch glühet, seine noch ganz neue aber darneben in den letzten Zügen liegt.

Titian, und andre große Männer, welche im Colorit vortrefflich waren, bedienten sich meistens der Leinwand mit einem weißen Grunde, der Breter, blechenen oder kupfernen Platten, und setzten jeden Pinselstrich hin, ohne denselben mehr zu berühren, oder mit andern Farben zu überfahren, so lange sie nicht trocken waren. Dieses geschah, damit die Farben beständig frisch, blühend, lebhaft, und in ihrer natürlichen Eigenschaft verbleiben möchten.

Man sieht Gemälde vom Rubens, welche wirklich auf den ersten Ansatz des Pinsels verfertiget zu seyn scheinen, und mit einer verwunderungswürdigen Lebhaftigkeit versehen sind. Auf solche Art habe ich den berühmten Pietro Bianchi zu Rom drey Jahre an dem Altarblatte malen gesehn, welches in der St. Peterskirche allda seinen Platz bekommen hat. Der Pabst Clemens XII. trug ihm auf, die unbefleckte Mutter Gottes, den heiligen Chrysostomus, den heiligen Franciscus und Antonius auf ein Blatt zu malen; Bianchi wurde über diesen Befehl verdrüßlich, weil er vorher sah, daß er durch viererley so sehr verschiedene Gegenstände seine Kunst in Gefahr setzen würde. Allein er übertraf am Ende die Maler, denen andre Geschichte waren aufgetragen worden. Dieser große Mann war meine

Freude. Das 36 Palm hohe Bild stund aufrecht in einer Scheune, damit er es immer ganz übersehen konnte. Er selbst dachte an nichts anders mehr, als an dieses Werk. In einem groben Hemde, zwilchenen Beinkleidern und barfuß saß, stund und stieg er auf Leitern herum, wo ihn die Pallete und der Pinsel begleiteten. Die Schlange um die Weltkugel zu malen, gieng er nach Ostia, und brachte eine solche zwölf Schuhe lange Bestie nach Hause, welche er geschossen und getödtet, mich aber dadurch in Schrecken gesetzt hat. Ich erzähle dieses, um jenen nur einen kleinen Begriff von dem Eifer und von der Liebe zur Kunst beyzubringen, welche ihre Grübeleyen mehr auf Pracht und Vorzug, als auf die Kunst verschwenden. Dieser große Mann bereitete seine Farbe auf der Pallete, verglich sie mit der auf der Leinwand, und legte sie hin, ohne sie jemals mehr zu berühren, so, wie er es von seinem Meister Benedetto Lutti gelernt hatte. Ich sah ihn auf solche Weise ganze dicke Striche herzhaft hinlegen, ohne dieselben anders, als mit den Augen zu übersehen und gut zu heißen. Bey solchen Künstlern ist der sogenannte Verstreichpinsel ein unerhörtes und verbanntes Hülfsmittel, wovon mein Bianchi nichts wußte.

Diesen verwünschten Pinsel aber mußte ich doch einmal in sehr großer Aemsigkeit auch bey einem andern berühmten Maler mit ansehn, der selbst darüber lachte, und mir aufrichtig erzählte,

daß

daß die meisten zu Rom neu angelangten Fremdlinge mit wohl gefüllten Börsen gemeiniglich an gewissen schön geleckten Malereyen ein Wohlgefallen haben, und darnach seufzen. Diese, sagt er, bediene ich durch den Verstreichpinsel in einem Tage so vortrefflich, daß ich den folgenden Tag früh schon so viel Belohnung in meiner Hand sehe, als ich fast auf ein Jahr zu meinem Unterhalt vonnöthen habe. Dieser war sonst ein fleißiger Nachahmer des Correggio in der Zeichnung und Erfindung; so bald aber die Guinees schimmerten, so war auch der Verstreichpinsel schon bereit. Er legte eine fleischige Figur eilends an, und verstrich sie so flüchtig, daß in kurzer Zeit eine zum Entzücken schön geleckte Figur erschien, und die Guinees schon von weiten daher flogen. Hieraus kann man urtheilen, was diese Stücke noch heutiges Tages für ein Ansehn und Schicksal in England haben.

Ich behaupte also nochmals, daß die Farben auf der Pallete weder durch viele Farben, noch durch starkes und vieles Mischen sollen gemartert werden; denn dadurch entsteht das Matte, das Braune, das Dunkle, das Kothigte, ja der Tod der frischesten Farben selbst. Große Meister der Kunst wünschen, daß man eine Sache gleich, ohne zu ruhen, fortmalen und vollenden könnte, damit alle Farben fett, frisch, glühend, natürlich, und in ihrer wahren schönen Eigenschaft erscheinen,

wie man solches in den Köpfen des van Dyck und Maytens sehen kann.

Man betrachte die Landschaften des Jaques Arthois von Brüssel, über dessen Baumschlag man sich nicht genug verwundern kann; jeder Pinselstrich macht ein Laub, und jedes Laub hat fast eine andre Farbe: doch machen alle zusammen einen runden, durchsichtigen und natürlichen Busch von allen grünen Farben. Hingegen sehe man Schildereyen von Landschaften oder Historien, worinn gedachter Vertreibbesam Dienste gethan hat; so wird man wahrnehmen, daß alles ins Braune, Matte und Kothigte verfalle, und ein unangenehm geartetes Gemälde vor Augen stelle, folglich dieser Kehrbesam ein unnöthiges Werkzeug, eine bloß irrig angewöhnte Art zu malen, folglich eben so nichtswürdig sey, als wenn man mit den Fingern über die Pinselstriche fährt, um sie zu verbreiten oder auszulöschen. Die Italiäner haben ein Giallo lanto, wie wir oben gesehen haben, oder ein heiliges Gelb, weil es durch das geringste Antasten seine Reinigkeit verliert, und daher heilig genennt wird. Ich glaube, daß beynahe alle Farben mit dieser Tugend versehen, folglich keinesweges durch Betastungen zu beflecken sind.

Oben angeführter weißer Grund erfordert noch einige Anmerkungen, welche ich hier mit einrücken und die Ursache davon untersuchen will. Das Weiße behält jederzeit unter dem durchsichtigen Wesen der Farben ein lebhaftes Licht. Die

darauf

darauf gelegten Farben verhindern, daß das Weiße der Grundlegung durch die Luft nicht verderbt werde, und der weiße Grund die auf seinem Rücken hingelegten Farben wider den Schaden, welchen die Luft ihnen zu verursachen pflegt, beschützen möge. Da nun der Grund und die Farben solchergestalt einander erhalten; so geschieht es, daß alle aufgelegten Farben eine gewisse Lebhaftigkeit erlangen, welcher auch die frischesten und glänzendesten Farben nicht beykommen, mit denen man nach der gemeinen und gewöhnlichen Art verschiedne Tinten bloß ausbreitet, und eine neben der andern, jede aber an ihren Ort hinlegt. Dieses ist so gewiß, daß das Weiße, mit andern starken Farben vereiniget, womit man unmittelbar dasjenige malt, was man empor bringen will, dem Werk einen Glanz und ein Leben verschaffet.

Es ist ausgemacht, daß unsre Alten dem weißen Grunde zu allen Zeiten vor einem jeden andern den Vorzug gegeben haben; denn ob er ihnen schon die Augen oft verblendete, so bedienten sie sich desselben dennoch, wie die alten Griechen, von denen Galenus bezeugt, daß, wenn die Maler auf weißem Grunde malten, sie beständig braune und andre mit blau und grün vermischte Farben, um ihre Augen zu beruhigen, vor sich gehabt haben, weil das Weiße mehr, als andre Farben, durch seinen Glanz das Auge blende und beleidige.

Die Ursache, daß man sich itzo des weißen Grundes nicht bedient, mag ohne Zweifel seyn, daß, ehe und bevor nicht die ganze Leinwand übermalt ist, der weiße Grund den Maler immer blendet, und in seinen Augen so wirket, daß er glaubt, seine Arbeit sey alles Glanzes beraubet, welche doch, wenn alles zugedeckt ist, am Ende prächtig erscheint.

Unter den Malern wird oft ohne Einsicht vom Spiegel gesprochen, welcher in der That viel Gutes anzeigt, und Sachen zu erkennen giebt, die man in der Natur allein wahrnehmen kann. Dergleichen Beobachtungen kann man auch Abends zwischen Tag und Nacht machen, nämlich, wie die Franzosen sagen: entre chien et loup.

Der Maler muß hauptsächlich auf die Massen und auf die Wirkung des ganzen Zusammenhangs seines Gemäldes aufmerksam seyn, worzu ihm der Spiegel eigentlich verhilft, der den Gegenstand von seinem Auge entfernt; daher läßt er ihn fast nur die Massen sehen, in welchen alle kleine Theile zerstreut und verworren erscheinen. Diese Beobachtung kann zwar Abends, wie ich schon gedacht habe, geschehen. Weil aber dieser Abendschein nur wenige Minuten dauert; so ist der Spiegel dienlicher, weil er allezeit bereit seyn kann. Man nennt ihn auch die Regel, den Anweiser, den Meister des Malers. Denn, da er alles in der Entfernung, und umgekehrt, nämlich das linke rechts, das rechte links zeigt;

so

so kann der Maler alle Fehler, allen Irrthum und die Wahrheit in seinem Gemälde bald inne werden, folglich ganz leicht wahrnehmen, was er darinn zu verbessern, zu verändern oder wegzustreichen habe. Einen gleichsam handgreiflichen Beweis kann man sich durch ein ungeschicktes Bild vorstellen. Man erschrickt, so bald man es nur durch den Spiegel ansichtig wird, und entdeckt Fehler, die man vorher nicht so deutlich wahrgenommen hat. Dort ist ein Auge höher, da ist die Nase krumm, die Stellung ist bucklicht; hier fehlt etwas an der Achsel, der Kopf steht nicht gerade auf dem Körper, alles ist fehlerhaft.

Hieraus kann man also schließen, daß die Malerey, die man in der Entfernung und in der verkehrten Erscheinung betrachtet, wenn sie keine gute Wirkung macht, mit einer Unvollkommenheit behaftet sey, und sie nicht vollenden soll, bevor man nicht untersucht hat, ob in der Entfernung, oder im Spiegel die Massen des Lichts und des Schattens, auch das Farbenwerk aller Orten wohl eingetheilt erscheine. Ich glaube, diese Beobachtung schade auch dem Bildhauer nicht. Er kann die Natur der Stellung und der Falten auch andre Sachen wahrnehmen, die ihm vielleicht, wenn er diese Vorsicht etwan vorher beym Modell nicht schon gebraucht hat, nicht angenehm seyn werden, weil er manchen Fehler nicht mehr ändern kann.

Giorgione und Correggio waren große Verehrer des Spiegels, welcher ihnen als ein Haupthülfsmittel zeigte, die Lichter geschickt auszutheilen, die, wenn sie klein sind, in der Entfernung oder im Spiegel zerstreut und verworren erscheinen.

Alle obige Erinnerungen führen mich auf die Malereyen, welche mit einer ausnehmenden Leichtigkeit hingemalt zu seyn scheinen, und dem Zuschauer jederzeit gefällig und angenehm, an sich selbst aber meistens voll Feuer, voll Geist und voller Leben sind. Man mag aber dergleichen Stücke für so leicht ansehen als man will, so sind sie doch schwer zu malen. Der Künstler muß vorher alles wohl überlegt haben, was er ins Werk setzen will; alsdann die Kunstgriffe besitzen, alle seine Mühe und Beschwerlichkeit zu verbergen; dieses ist es, was ihn die meiste Mühe kosten wird. Apelles übertraf hierinn den Protogenes. Er rückte es ihm auch vor, daß er von seiner Arbeit niemals wegkommen könne, weil er nicht wisse, was genug sey; sollte er denn nicht gelernt haben, daß die übermäßige Sorgfalt für die Genauigkeit dem Künstler oft mehr schädlich und nachtheilig, als nützlich sey? Dieses Genug aber recht genau zu erkennen, ist nicht leicht; daher muß der Künstler sich nicht plagen, immer mehr Beschwerlichkeit in seiner Arbeit zu entdecken. Hierzu muß er alle Kunstregeln besitzen, welche ihm die Leichtigkeit, die Fertigkeit

und

und die Gemüthsruhe verschaffen, die ihn dahin führet, wo andre mit großem Genie begabte Meister sich befinden.

Bey allen diesen Anmerkungen muß jedoch das Vorurtheil keinen Platz nehmen, daß die Leichtigkeit in freyen, flüchtigen und verwegenen Pinselstrichen bestehe. Denn eine solche freche und fertige Art, den Pinsel zu brauchen, steht zwar einem Schreibmeister, aber einem Maler nicht wohl an. Jener kann sich damit sehen lassen; dieser aber setzt sich in Gefahr, durch jeden Strich seine Unwissenheit noch kennbarer vorzustellen. Die Leichtigkeit des Malers erlangt man durch eine gute regelmäßige Uebung und Kunst, dasjenige gut nachzuahmen, was man sich vorher in seiner Einbildungskraft deutlich vorgestellet hat. Trifft der Maler dieses, so ist er von aller Bemühung frey, seine Arbeit so oft zu verändern, wiederum zu übermalen und noch ein und mehr male zu übergehen, zu verbessern, und endlich dennoch abermal zu verändern oder zu verderben.

Ist ein Künstler mit seiner eigenen Arbeit selbst leicht zufrieden; so steht seine Kunst in Gefahr, andern zu mißfallen. Kann er aber davon nicht loskommen, und sieht das Genug niemals; so ist es rathsam, daß er sich die Meynungen gelehrter und geschickter Männer zu Nutze mache, und nicht mit Hochmuth dasjenige verachte, was ein andrer von seiner Arbeit etwan urtheilen mag. Denn wir sind an unsre Werke so sehr gewöhnt,

daß wir darinn blind werden, und nichts sehen, folglich in die Unmöglichkeit verfallen, dieselben zu beurtheilen, und dieses um so mehr, weil wir selbst die ersten Bewunderer solcher Werke zu seyn pflegen.

Parrhasius und Clito erkannten sich dem Sokrates wegen seiner Lehren von den Leidenschaften für sehr verpflichtet. Lisippus hörte nichts lieber, als die Ausstellungen des Apelles, und dieser des Lisippus seine. Auch Praxiteles zeigte ein männliches und bescheidenes Wesen, wenn man ihn fragte, welches von seinen Werken ihm selbst am meisten gefalle; denn er antwortete jederzeit: Jenes, welches mir Nicias getadelt und verbessert hat. In solcher Hochachtung war einer beym andern, und dadurch stieg bey ihnen die Kunst so hoch. Apelles ließ seine Gemälde allen Vorbeygehenden vor Augen stellen; er selbst aber hielt sich verborgen, damit man die Mängel seiner Arbeit frey heraussagen, er aber sie hören und verbessern könnte. Denn er war gänzlich überzeugt, daß das Volk ohne Heucheley die Fehler weit schärfer, als er selbst, in Acht nehmen würde. Vieler Leute Gutachten gilt mehr, als eines einzigen Menschen, und Cicero verwundert sich, wie manche sich in ihre eigene Arbeit so sehr verlieben könnten, daß, wenn sie davon miteinander sprechen, sie zu sagen pflegen: Deine Arbeit gefällt dir wohl, und die meinige mißfällt mir nicht.

Unter

Unter so vielerley Genien giebt es andre, welche aus Furcht, getadelt zu werden, oder aus Stolz, sich ein Ansehn zu erwerben, ihre Arbeiten nicht sehn lassen, welches allezeit üble Folgen hat. Virgilius sagt, das Uebel nähre und vermehre sich, wenn man es verborgen hält. Ihm stimmt Horaz bey, welcher sagt, es gebe Leute, welche ihre Geschwüre aus Schamhaftigkeit verhöhlten, anstatt sie sehn zu lassen, um Heilungsmittel zu finden.

Stultorum incurata malus pudor ulcera celat.

Andre ersuchen Fremde um ihre Meynungen. Wenn aber ihnen jemand ihre Mängel entdeckt; so sind sie schon gefaßt, die ungereimtesten Entschuldigungen darwider zu ersinnen, oder eine solche Aufrichtigkeit übel zu nehmen. Dadurch geben sie deutlich zu erkennen, daß sie nicht um eine freundschaftliche Meynung, sondern um Beyfall, um Lobeserhebungen, um Lorbern gebettelt haben. Das beste Mittel also besteht darinn, daß man andre, die in der Kunst besser erfahren sind, als man selbst ist, um ihre Meynung frage, auch sogar selbst Feinde auskundschafte, welche keine Nachsicht und keine Schmeicheley anwenden, und wenn sie gleich Unwahrheiten vorbringen, so blitzt doch oft darinnen ein Stral der Wahrheit hervor.

Ich muß endlich hier abbrechen, damit aus unendlich vielen andern Beobachtungen nicht eine ganze langweilige Malerphilosophie entstehe. Ehe ich aber aus diesem Gleiße trete; so kann ich

nicht

nicht unverwähnet lassen, daß, obschon einem jeden Menschen frey steht, den Pinsel zu ergreifen, die Malerschulen dennoch eine solche Freyheit einschränken, und nicht auch jeden ungeschickten, mit keinen Eigenschaften versehenen Jüngling in ihre Zunft aufnehmen wollen. Denn es wird wohl von niemand können widersprochen werden, daß die große Menge von Malern, welche kein Talent besitzen, auch zuweilen die Sprache der Vernunft nicht verstehen, die Kunst überaus verächtlich machen, und sie nicht selten bis in den Staub des schlechtesten Handwerkes hinunter setzen. Damit nun einer so mißverständigen Begierde Einhalt gethan werde; so will ich denenjenigen, welche, aus Hoffnung, geschwinde reich zu werden, oder aus einer andern blinden Lust mit Farben zu spielen verlangen, einen Schrecken einjagen, und solches in folgendem Versuche bewerkstelligen.

Versuch,

was überhaupt für Eigenschaften zu dieser schweren Kunst erfordert werden.

1) Ein natürlicher guter Verstand führet auf den rechten Weg zu dieser Kunst. Ohne diese Fackel geräth der Maler oftmals in Erfindungen, welche gerade wider die Vernunft, oder wider die Wahrscheinlichkeit laufen. Zum Beyspiel dient das Gemälde, in welchem eine Figur im Thal steht, und am Schloßthor auf dem hohen Berge den Schlüssel ansteckt.

2) Ein

2) Ein gelehriger Geist und Witz, damit man sich die Lehren der Meister zu Nutze mache, und nicht mit Hochmuth oder Eigensinn alles verachte, was verständige Leute an die Hand geben. Wie denn viele so stolze Schüler oder Meister beständig denken oder antworten: Das weis ich schon!

3) Ein edles Gemüth, damit man nicht voller hoher Einbildung falsch, lügenhaft, wunderlich, und mit andern Untugenden angesteckt, sich verächtlich mache, andern schade, und alles Gute niederreiße, sondern auch auf die Ehre, und nicht auf den Gewinn allein sein einziges Augenmerk richte.

4) Ein erhabener Sinn, damit man leicht begreife, und sich gute Gedanken in den Kopf setze, mit seinem Gegenstande so umzugehn, daß darinn das Feine, Zärtliche, Schickliche und Wohlanständige erscheine, und ein gebiethender Held nicht in der Stellung eines Leyermannes hingesetzt werde.

5) Der Eifer, damit man wenigstens einen Grad der Vollkommenheit erreiche, und nicht müde werde, wenn die Kunst mehr Mühe und Nachsinnen erfordert.

6) Gesundheit, damit man in der schweren und mühsamen Arbeit eifrig fortfahren könne.

7) Die Jugend, weil man früh anfangen muß, um die lange Uebung und Erfahrung, so die Kunst erfordert, sich zu Nutze zu machen.

8) An-

8) Ansehn des Malers; denn man hat wahrgenommen, daß der Maler sich immer selbst vorstellet; weil die Natur geneigt ist, sich selbst, wo sie kann, nachzuahmen. Rigaud flößte fast in alle seine Portraite sein eigenes Betragen und Temperament ein.

9) Die Lebensmittel, damit man durch das fürchterliche, und erschreckliche Bild der Armuth nicht in der Arbeit, im Studiren und Nachdenken gestöret und beunruhiget werde, und endlich gar gezwungen werde, Leinwand um das Brod zu färben, und die ganze Kunst zu vernachläßigen.

10) Lust und Liebe zur Kunst verhindert allen Verdruß, den die Arbeit verursachen kann; und wenn diese manchmal beschwerlich wird, so ist uns die Mühe selbst angenehm und gefällig; wir werden eifriger, die Beschwerden zu überwinden.

11) Ein guter Lehrer, Anweiser oder Meister. Alles liegt an guten Anfangsgründen, weil gemeiniglich der Schüler die Manier des ersten Lehrers annimmt. Er bestrebt sich seinen eigenen Geschmack nach des Meisters seinem zu bilden; er hängt ihm auch so eifrig an, daß ihm kein andrer in der Welt mehr gefällt. Alles, was er sieht, betrachtet er durch den erlernten Geschmack so, wie man durch ein grünes oder gelbes Glas jeden Gegenstand für grün oder gelb ansieht. Man hält nur seinen Meister,

ster, seinen Geschmack und seine Manier hoch; alles übrige ist ihm verächtlich. Dadurch sind auch die verwerflichsten Manieren in manchem Lande ausgebreitet, und auf lange Zeit fortgepflanzet worden. Noch heutiges Tages kann man solchen Leuten zurufen: Mein allerliebster Maler! wenn du gar nichts verstündest, so könntest du bald noch etwas lernen.

Diejenigen endlich, welche behaupten wollen, daß die Regeln und Grundsätze der Kunst dem Schüler keine Leichtigkeit beybringen, sondern bey seiner Arbeit ihn irre machen, sind Leute, welche ihr halbes Leben mit einer nichtswürdigen Uebung hingebracht haben, und so sehr an einen Schlendrian gewöhnt sind, daß, wenn sie durch Regeln denselben verbessern, oder ihn verlassen sollten, es eben so viel wäre, als sie unversehens zu ihrer Arbeit untüchtig machen. Ihre alte Gewohnheit würde abgeschafft, die Regeln ihnen noch unbekannt, und sie selbst gleichsam steif und sinnlos seyn. Ein alter Bürger müßte stumm werden, wenn man ihm plötzlich seine Mundart untersagte, und ihm auferlegte, daß er nach den Regeln der Sprachkunst reden sollte.

Da ich bisher den Schülern kein Geheimniß verhehlt habe, so werde ich auch nicht einen Augenblick anstehen, sowohl ihnen, als ihren Lehrern, ja selbst den Schutzgöttern der Künste einige noch verborgene Schliche und unbekannte Seitenwege zum Tempel der Ehre und des Ruhms zu entdecken.

cken. Und obgleich diejenigen, welche damit ganz verschwiegen sind, mich wegen einer solchen Entdeckung einiger Verwegenheit beschuldigen; so will ich dennoch ihnen zum Possen diesen Schritt wagen. Es ist ein beym verehrungswürdigen Alterthum der Griechen und Römer, auch in mittern Zeiten unsrer größesten Meister allerdings unbekannt gewesener Kunstgriff; er zeigt in stillem Vertrauen deutlich an, wie ehrsüchtige und geldbegierige Leute ohne Leinwand und Farbe, ohne Pinsel und Reißfeder, ohne Mühe und Uebung, durch ein einziges frech hingesprochenes Wort geschickte Maler, oder ohne Meisel und Hammer, ohne Stein und Holz berühmte Bildhauer werden können. Ein Geheimniß, zu welchem weder Niesewurz, noch andre Sachen, sondern nur eine kleine Unverschämtheit erfordert wird.

Muret, Plantin, Leers und andre ruhmwürdige Buchdrucker, unterhielten gelehrte Männer, welche ruhig, bequem, ohne zerstreuende Nebensorgen arbeiteten, und ihre Werke ihrem Pflegevater unter die Presse lieferten. Dadurch wurde das Reich der Wissenschaften und Künste erweitert, der Buchdrucker mit Reichthum und Ehre überschüttet, und der Gelehrte berühmt, mithin einer dem andern schätzbar. Man ließ der Feder Gerechtigkeit wiederfahren, und dem Schriftsteller Belohnung, Ehre, und was er wünschte, reichlich zufließen. Dergleichen Eintracht ist lobenswürdig, und beyden Theilen anständig;

ständig; allein sie verursacht große Kosten. Daher sind andre tiefer in das Geheimniß eingedrungen, um alles ämsig, leicht und wohlfeil, aber doch voller Kunst an sich zu reißen. Durch fremde Mühe, durch fremde Erfindung, durch fremde Noth sammeln sie sich Schätze. Fremde Arbeiten von allen Gattungen der Künste verherrlichen nach und nach ihre Wohnungen, indem sie einem fleißigen, mühsamen und geschickten Urheber solcher Werke zusehen, wie sorgfältig er seinen geringen Lohn erspart, und deswegen auch zuweilen mit schwermüthiger Gelassenheit fastet. Dergleichen Beförderer der schönen Künste erscheinen mit ihren Waaren vor dem in allen Wissenschaften unerfahrnen reichen Mammon; kaum fragt dieser nach dem Erfinder und Urheber der Stücke; so erschallt augenblicklich das stolze und hochmüthige Wort Ich, und die Erhebung des vorher fremden, nun aber eigenen Lobes wird aus einander gesetzt. Niemand, als Bathyll hat im Alterthum das Herz gehabt, sich auf diese Art zu brüsten. Virgil, der größeste Dichter bey den Römern schrieb an die Thüre des Kaisers zween Verse:

Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane
Divisum Imperium cum Jove Caesar habet.

Da der Kaiser Augustus hierinn sein Lob las, so wollte er auch den Dichter kennen. Gleich erschien Bathyll mit dem aufgeblasenen Ich, rühmte sich dieser Gedanken, und wurde großmüthig belohnt.

Dieses der Ehre nachtheilige Verfahren des unverschämten Bathyll gieng dem Virgil so sehr zu Herzen daß er an den vorigen Ort folgende Wörter viermal hinschrieb:

Sic vos non vobis.

Und als auch hier Augustus die Bedeutung wissen wollte; so bemühte sich Bathyll nebst dem ganzes Hofe vergebens, den Kaiser zu befriedigen; endlich trat Virgil hervor, und schrieb dazu:

Hos ego Versiculos feci, tulit alter honores;
Sic vos non vobis nidificatis aves.
Sic vos non vobis vellera fertis oves.
Sic vos non vobis mellificatis apes.
Sic vos non vobis fertis aratra boves.

Hierauf wurde Bathyll am ganzen Hof und in der Stadt Rom zum Gelächter, Gespötte und Hohn.

Micon, ein berühmter Maler in Griechenland, wurde deswegen zur Bezahlung einer großen Geldstrafe verdammt, weil er in seiner Schlacht, die beym Fluß Marathon geliefert worden, die Perser größer gemalt hatte, als die Griechen. So viel lag ihnen an der Ehre des Vorzuges. Mit was für empfindlichen Strafen würden sie nicht Lügner und Betrüger, wie die obigen, belegt haben?

Wenn nun die Ehre weit mehr als alle Belohnung ist, und allein fast das Wachsthum der Künste befördert; so ist nichts verdammlichers, als

fremde

fremde Werke für die seinigen auszuschreyen, den wahren Urheber seiner Ehre zu berauben, und so gar die ihm gebührende Belohnung sich selbst zuzueignen. Weil nun aber dieses vielfältig geschieht, wenn junge Leute für solche Wucherer arbeiten: so wäre es rathsamer, daß sie zu Unterstützung ihres Ruhms, ihren Unterhalt viel eher durch Allmosen, als durch solche Ehrenrauber zu erwerben suchten. Ich rede aber hier von solchen Betrügern, welche in ihrem Leben keine Kunst gelernt, oder ausgeübt haben; sondern gewohnt sind, fremde Kinder für die ihrigen auszugeben.

Es ist ein Wort, wovon fast alles Unglück stammt;
Indem es Krieg erweckt, und Haß und Neid entflammt:
Was ist dies für ein Wort? wie heißt es? fragst du mich.
Es ist, vernimm es kurz: das kleine Wörtlein Ich.

Triller.

Ende des ersten Theils.

Verbesserungen.

In der Vorrede.

S. XXI. Z. 27. lies Sein Unternehmen.

Im I. Bande.

S. 12. Z. 21. l. Zampieri. S. 44. Z. 5. lies Gefallen. S. 54. Z. 17. l. Pastoso. S. 88. Z. 3. l. Sechzehn. S. 104. Z. 4. l. Lieblingskrankheit. S. 165. Z. 21. l. verwerflich. S. 255. Z. 24. l. Acesilaus. S. 270. Z. 7. l. Curius. S. 324. Z. vlt. l. Patiensque. S. 344. Z. 8. l. Edelink.

Köremons,
Ehrenmitgliedes der Akademie von St. Lucas in Rom, auch verschiedener andrer Akademien in Italien und Deutschland,

Natur und Kunst
in Gemälden,
Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen,
zum Unterricht
der Schüler und Vergnügen der Kenner.

Praecipua inprimis, artisque potissima pars est
Nosse, quid in rebus *natura* creârit ad *artem*
Pulchrius, idque modum juxta, mentemque vetustam.
FRESNOY.

Zweyter Theil.

Leipzig und Wien,
bey Rudolph Gräffer. 1770.

Innhalt
des zweyten Bandes.

I. Abhandlung von der Bildhauerkunst S. 1 ff.

§. 2. Von der schönen Natur als dem Hauptgegenstande der Sculptur . 6

§. 3. Von dem Verfalle der Sculptur, und von den Mitteln, sie wiederum empor zu bringen 9

§. 4. Vom Ursprung und Alterthum der Sculptur 14

§. 5. Von dem Adel und Vortrefflichkeit der Sculptur 15

§. 6. Von dem Werkzeug und der Materie der Sculptur . . 19

§. 7. Von demjenigen, was die Anfänger eigentlich studiren müssen . . 24

§. 8. Von dem Unterschiede der antiquen Werke der Sculptur, und was davon zu studiren sey 30

§. 9. Vom Modelliren und seinen Umständen 34

§. 10. Was im Studiren zu beobachten sey 37

§. 11. Von der Arbeit in Marmor 40

§. 12. Wie man sich anstellen soll, wenn man einen Kopf copiren will . . 42

Innhalt.

§. 13. Von der Art und Weise, entweder das Große ins Kleine, oder das Kleine ins Große zu bringen S. 49

§. 14. Was für Köpfe die Anfänger copiren sollen 51

§. 15. Von der Nothwendigkeit, die Köpfe vorzüglich zu machen 53

§. 16. Welcher Theil im Angesicht vor andern auszuarbeiten sey 56

§. 17. Von dem Schönen und Leichten in der Ausarbeitung eines Kopfes 57

§. 18. Von der Nothwendigkeit, einen Punkt festzusetzen, und alle Theile des Kopfes zu bestimmen 58

§. 19. Von der Stellung und Bewegung des Kopfes 59

§. 20. Von den Haaren 62

§. 21. Von der Stirne 65

§. 22. Von den Augen und den Augenbraunen 67

§. 23. Von der Nase 70

§. 24. Von dem Munde 71

§. 25. Vom Kinne 73

§. 26. Von den Ohren 74

§. 27. Vom Halse 76

§. 28. Von der Nothwendigkeit des Ausdruckes 77

§. 29. Von der Gesichtsbildung im Lachen 79

Innhalt.

§. 30. Vom Weinen . S. 80

§. 31. Von Portraiten . 82

§. 32. Von den Portraiten in Marmor nach Gemälden, oder Erzählungen zu machen 91

§. 33. Von Bruststücken . 97

§. 34. Von der Statüe . 103

§. 35. Vom Verhältniß des ganzen Leibes 111

II. Laokoon, dessen Betrachtung 117

III. Von einigen Werken des Michelagnolo 137

IV. Kurze Wiederholung einiger Kunstregeln für junge Maler . 151

V. Elysium über die Nachahmungskunst, oder die sogenannte Portraitmalerey . 159

VI. Die Perspectivkunst in der Malerey 225

VII. Vom Kupferstechen . 243

VIII. Von der schwarzen Kunst . 300

IX. Vom einigen Malern, Bildhauern und ihren Werken . 309

X. Beschreibung verschiedner Gemälden 365

XI. Nachricht von mosaischen Gemälden 388

XII. Von der Architectur . 410

XIII. Von der Verzierung a la Grecque 451.

Innhalt.

Anhang.

I. Schreiben über die sogenannten grotesken Malereyen . . . S. 460

II. Abhandlung von Mauergemälden, oder von Fresco . . . 473

III. Der Kenner der Kunst im Traum 497

IV. Vom Aufnehmen und dem Verfall der freyen Künste . . 506

V. Vom Verdienste der alten italiänischen und deutschen Maler . . 524

Der

Zweyte Band.

I.

Von der

Bildhauerkunst.

Stabunt et Parii Lapides, ſpirantia Signa.

FRESNOY.

Iuxta antiquos naturam imitabere pulchram.

Abhandlung
von
der Bildhauerkunst.

§. 1.

Man wird schwerlich einen Grundsatz von der Malerey und ihren Geheimnissen finden, der nicht auch in der Bildhauerkunst nützlich, anständig und nöthig wäre: und wie man in jener die eigentlichen Künstler von denjenigen unterscheidet, welche bloß Farben und Pinsel gleichsam ungefähr oder im Nebel brauchen; so muß man vornehmlich auch hier die Professoren der Sculptur von andern unterscheiden, welche die vorgefaßte Meynung hegen, ihre Faust könne schon Statuen ausmeiseln, wenn sie nur Geschicklichkeit genug besäßen, einen Eckstein auszuhauen. Aber keinesweges! denn wo alle zur Kunst erforderlichen Ei-

genschaften mangeln, da wird man vergebens auch nur mittelmäßige Arbeiten erwarten. Wie sehr eng ist nicht der Kreis eingeschränkt, in welchem ein geläuterter Geschmack, ein feines Gefühl, eine richtige Empfindung, eine weise und genaue Betrachtung der besten Werke alter und neuer Zeiten, eine vertrauliche Bekanntschaft mit dem Antiken und mit der schönen Natur, ein gelehrtes Auge und ein Zusammenfluß von den vortrefflichsten Qualitäten herrschen, welche von großen Männern durch ihre Lehren und Beyspiele nachdrücklich anempfohlen werden!

Wie weit verbreitet sich nicht hingegen der Bezirk, in welchem nichts, als Gegenfüßer ersterwähnter Künstler herumschweifen! Daher kommt es auch, daß man ganze Wälder voll von steinernen Mißgeburten sieht, worüber man sich aber gar nicht wundern darf, wenn man bedenkt, daß die Noth die Geschwindigkeit in der Arbeit veranlasset. Sie vernachläßiget und verwandelt die Kunst in eine sich nach und nach vestsetzende Manier, in eine angenommene Gewohnheit, und endlich gar in ein Handwerk. Anfänger sehen nichts als einerley Bewegung der geschäfftigten Hände ihrer Meister, und werden, wie sie, nur mühsame Steinbrecher.

Die Malerey und die Bildhauerkunst sind Schwestern, und je änlicher sie einander in ihren Geheimnissen sind, desto vollkommner werden sie genennt. Man sehe den Moses und das jüngste

Gericht

Gericht eines Michelagnolo; man betrachte Raphaels Jonas und seinen Propheten. Diese Gemälde sind gleichsam Statüen, und haben einigen Charakter der Malerey. Beyde sind Nachahmerinnen der schönen Natur.

Weil aber die Gegenstände der Sculptur nicht so vielfältig, als der Malerkunst sind; so ahmet der Bildhauer nur die schöne Natur des menschlichen Körpers nach, und hat meistens nur die Schilderung großer Helden und berühmter Personen zum Augenmerk oder Modelle, welche durch ihre Thaten die Verewigung ihres Namens verdienen, und würdig sind, daß man sie der spätesten Nachwelt vor Augen stelle.

In diesem Fall sind die Maler- Bildhauer- und Dichtkunst einander beynahe gleich; ihre Arbeit hingegen ist sehr unterschieden. Der Maler bedient sich der Farben, der Bildhauer des Thons, Marmors oder Metalls, und der Poet der Wörter. Die erste ergötzet das Auge, die andre das Auge und das Gefühl, und die dritte schmeichelt dem Ohr und Verstande. Alle drey aber biethen einander ihre schwesterlichen Hände, und geben einander die Stellungen, die Geberden, die Kleider, die Geschichte, die Fabeln, die Gesichtsbildung, die Anmuth, die Gratien, das Stehen, Gehen, Sitzen, Fliehn und andre unendlich viele Regungen.

§. 2.

Von der schönen Natur, als dem Hauptgegenstande der Sculptur.

Das Schöne für die Bildhauerkunst ist das Verwunderungswürdige, welches alle gemeine Schönheiten übertrifft, zugleich aber ausserordentlich und so seltsam schön erscheint, daß es nicht sowohl die Augen, als auch das Gemüth an sich zieht, und dasselbe zur Betrachtung und zum Wohlgefallen reizet, in Erstaunung setzet, und es fast gar ausser sich selbst bringet. Dieses wirken nicht allein die Theile, sondern auch das Ganze. Das Ganze, z. B. ist, wenn ich einen Menschen erblicke welcher mir ansehnlicher als andre vorkömmt, und dessen Glieder mit seiner Größe ein vollkommenes Verhältniß haben, folglich mir Anlaß zu denken geben, was für ein schöner Mensch er sey, und was für eine schöne Leibsgestalt er habe. Eben dieses läßt sich auch von einem Pferde, von Löwen, oder von andern muthigen und stolzen Thieren denken. Die Theile, z. B. im Angesicht einer Weibsperson, sind freundliche, lächelnde schöne Augen, die das Herz des Anschauers so bezaubern, daß er sich nicht enthalten kann, auszurufen: Siehe, wie die Augen reizen! siehe, wie das Feuer, so dieselben belebt, entzündet! Eben dieses versteht man auch von der Schönheit des Mundes, der Nase, des Halses, der Hände und aller Theile des Leibes, welche die gemeine Schönheit übertreffen. Dieses entsteht durch die Kennt-

niß

niß des Unterschiedes zwischen dem Schönen und Allerschönsten, welches die Griechen fleißig nachgeahmt haben; und daher kommt es auch, daß ihre Werke jederzeit verwunderungswürdig sind. Hiernächst muß man auch bekennen, daß man nirgendswo einen schönern Jüngling antreffen wird, als zu Rom im Belvedere die Statüe des Antinous, und keine schönere Weibsperson, als die Mediceische Venus findet man in der ganzen Welt nicht, das Vorurtheil gewisser Leute mag auch dawider einwenden, was es will. Auch so gar gewisse neuere Schriftsteller mögen nach ihrem Begriffe davon sagen, was sie wollen; so wird doch die Schönheit durch das Wohlgefallen eines einzigen Mannes nicht bestimmt oder entschieden. Einen stärkern Alten, als den Farnesischen Herkules, und ein schöneres Pferd, als das auf dem Platz in Capitolio zu Rom, wird man vergeblich suchen. Was für Stärke, Muth, Gewalt und Herzhaftigkeit erblickt man nicht am Borgheſischen Fechter *)? Nirgends ist kein anständigeres und

*) In Kupferstichen pflegt diese schöne Statüe frey ohne Stock, in Gyps aber an einen Baumstamm angelehnt vorgestellt zu werden; daher entstund vor kurzer Zeit die Frage: ob das Urbild nicht frey stehe? Hier kann ich nun die Liebhaber versichern, daß die Original-Statüe mit dem linken Schenkel an einen Baumstock angelehnt steht, auf welchem der Name des Bildhauers zu lesen ist. Man liest daselbst deutlich ΑΓΑΣΙΑΣ ΔΩΣΙΘΕΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. Dieses kostbare Ueberbleibsel des griechischen Alterthums ist zu den Zeiten des

ernsthafteres Ansehn anzutreffen, als im Marphorio und andern Flußgöttern. Nirgends sieht man so viel Zärtlichkeit, als in den kleinen Faunen, und im Pylades und Orestes des Ludovisischen Hauses zu Rom. Nirgends wird man ein so großes Ansehn, als am Orsinischen Pasquin zu bewundern finden. Was für Vortrefflichkeit und Kunst herrschet nicht in der Vergötterung des Homers im Palast Colonna? Wo ist ein stärkerer Ausdruck des Schmerzens anzutreffen, als in der Gruppe oder in den drey durch Schlangen zusammen verflochtenen und aus einem Stück von Parischem Marmor gebildeten Figuren des Laokoons, und seiner zween Söhne, von welchem Wunderwerk der griechischen Sculptur eine eigne Abhandlung folgen wird. Nichts Weichlichers und Körnichters herrschet nirgends, als in der Gruppe der drey Gratien der Caetaner zu Rom. An keinem Orte trifft man mehr Wohlanständigkeit an, als im Capitolio; im Siegesbogen des Constantinus; in den Trajanischen und Antoninischen Colonnen; keinen schönern Kopf, kein schöneres Gewand, und kein schöneres Faltenwesen, als an der Juno im Cesischen Palast und an der Farnesischen Flora. Es wäre aber ein allzu weites Feld, wenn man alle Alterthümer nur beschreiben, geschweige denn betrachten und nachahmen wollte. Die allermeisten unter ihnen prangen mit dem Vorzug einer ausserordentlichen Schön-

des Pabsts Paulus V. am Meer zu Capo d' Anzi (Antium) aus dem Schutt gegraben worden.

Schönheit, so, daß ich mit Recht behaupten kann, die Bildhauerkunst sey bloß eine Nachahmerinn der schönen Natur, wie sie es im griechischen Alterthum gewesen ist.

Man will uns zwar den Vorwurf machen, als wenn dergleichen Schätze zu Rom uns Deutschen nichts nütze wären. Ich sehe aber nicht ein, warum? denn man giebt sich ja die Mühe, dieselben in Gyps abgeformt uns ins Vaterland zu verschaffen, um die Anzahl von dergleichen Antiken, die wir schon besitzen, zu vermehren. Rom, Florenz und Venedig haben weder ihre Modelle jemals verborgen, noch auch jemanden die Abgüsse mißgünstig vorenthalten, welche in der That zu Beförderung und Erlernung dieser großen Kunst weit mehr, als die Urbilder von Marmor dienen. Ich rede hier von Abgüssen der Originalien, keinesweges aber von allerhand kleinen oftmals ungeschickt nachmodellirten und abgegossenen Stücken, worunter aber doch zuweilen nützliche Arbeiten angetroffen werden.

§. 3.

Von dem Verfall der Sculptur, und von den Mitteln, sie wiederum empor zu bringen.

Viele von unsern deutschen Vorfahren hegten die vorgefaßte Meynung, daß die Maler und Bildhauer nur der Nachahmung folgen dürften.

Sie machten dahero alles fleißig nach, was ihnen täglich vor Augen kam, wenn gleich jeder Gegenstand in nichts, als Unvollkommenheiten bestund. Auf diese Art verdienten sie auch gar selten ein gründliches Lob; ja man siehet noch heut zu Tage, daß ihren Werken sowohl von den Gelehrten als Ungelehrten kaum ein Auge vergönnet wird. Wer also mit Nutzen und Kunst nachahmen will, muß jederzeit das Wunderbare zum Augenmerk haben, und wie Minerva selbst arbeiten, welche, wie Ovidius dichtet, in ihren Stickereyen nur die grössesten Heldenthaten der Götter ausdrückte. Wer aber von jenem widrigen Geschmacke nicht abwendig machen lassen will, der wir auch dabey ganz unempfindlich seyn, wenn wir ihn heut zu Tage der Arachne an die Seite setzen, die nur verächtliche, manchmal ungesittete, ungebührliche und meistentheils ungestaltete Hirngespinnste zu sticken beflissen war, und deswegen auch in eine Spinnerinn verwandelt wurde, wo sie nichts anders als Spinngewebe zu arbeiten verdammt war.

Wenn die Kunst sich nach ihrem gehörigen Vermögen zeigen soll; so ist es nicht genug, daß man nur die Gegenstände so nachahmet, wie sie an sich selber sind: auch sogar ein anhaltender Fleiß allein führet nicht zur Vollkommenheit, sondern man muß sich, wenn man zu derselben gelangen will, nach dem schönsten Antiquen richten, und dasselbe fleißig studiren; dieses allein hilft der Kunst empor.

Die

Die alten griechischen Künstler machten es wie die ämsigen Bienen, welche aus den schönsten Blumen ihr Honig sammlen; sie suchten aus allen wunderbaren Werken der Natur nur das schönste, und was in vielen menschlichen Leibern auch nur stückweise vortrefflich zu finden war. Diese zerstreute Schönheiten vereinigten sie in einer einzigen Statüe und verfertigten durch Kunstgriffe aus vielen vorher abgesonderten Sachen ein natürliches, vollkommenes Ganzes (Tuttassieme). Mit einem solchen Fleiß machte Polyklet von Sicyon, ein Schüler des Agelades, eine Statüe. Er beschrieb selbst ihre Verhältnisse, und hatte sie zu einem beständigen Modell vor Augen, wie sie denn auch für eine Maaßregel der Sculptur gehalten wurde. Lucian beschreibt den menschlichen Körper so, wie ihn Polyklet für sich und zum Muster seiner Arbeit gebildet hatte. Er muß, sagt er, nicht allzu hoch, und nicht zu lang, auch nicht allzu klein oder zwergmäßig seyn; sondern er muß das richtige Verhältniß eines geziemenden Maaßes genau haben, und nicht zu fleischig scheinen, welches ungeschickt wäre. Er muß auch nicht allzu zart seyn, weil er auf diese Art einem Skelet oder Gerippe änlich seyn würde. Was Polyklet weiter schreibt, um der Kunst durch Grundsätze zu Hülfe zu kommen, das nennt Lucian Figmentum naturae, et opificium, ein erdichtetes Kunstwerk der Natur; als wenn er sagen wollte, daß in der Natur kein dergleichen Geschöpfe anzutreffen wäre, wovon man sagen könnte,

daß

daß es mit allen Vollkommenheiten ohne Ausnahme versehen sey.

Haben die alten Griechen so viel Mühe angewendet, die Schönheiten der Natur aufzusuchen, um die Kunst der Bildhauerey ihrer Götter würdig zu machen; warum sollten wir die von ihnen noch vorhandene Werke vernachläßigen, und sie weder nachahmen, noch darinn die Vollkommenheiten der Natur beobachten? Als Zeuxes, wie Cicero berichtet, für die Stadt Crotona die Helena malen mußte; so wurden ihm auf sein Begehren die fünf schönsten Weibspersonen von der ganzen Stadt vorgestellt, deren verschiedene Schönheiten er in seinem Gemälde zusammensetzte, und das große Kunststück der Crotonischen Helena verfertigte. Die Modestie oder die Eingezogenheit der Mediceischen Venus scheint eher eine solche Helena, oder eine Pallas vorzustellen, als eine Venus. Die Stellung unterscheidet jene geflissentlich von der Venus, welche sich vermuthlich mit mehr Frechheit wird vor dem Paris haben sehen lassen.

Ein solcher Zeuxischer Fleiß ist ganz ausserordentlich, und zu unsern Zeiten unbekannt. Daher machte ein sonst geschickter Mann eine schöne, dicke, fette, runde und große Susanna so, wie er sie in der Natur wahrgenommen hatte; weil aber die Statüe nach einer gewissen Susanna verfertiget worden, so ward er und sie verächtlich.

Aus

Aus diesen Anmerkungen lässet sich nun die Folge ziehen, daß die Nachahmung ohne Wahl jederzeit falsch, hingegen jene allein die wahre, sichere und gute sey, welche nur das Schönste und Wunderbare zum Gegenstande wählt.

Die Bildhauerkunst hat von allen andern Künsten so viel Vorzüge, daß sie ohne Bedenken für die schwereste gehalten werden kann; daher trifft man auch zu unsern Zeiten sehr wenige an, man mag auch sagen was man will, die sich in dieser Kunst berühmt gemacht haben, ob sie schon fast ihr ganzes Leben hindurch mit fleißigem Nachsinnen und arbeiten beschäfftiget gewesen sind. Franz Quesnoy, sonst Fiamengo genannt, starb im Jahr 1643, und hinterließ einen solchen Ruhm, welcher sonst nur den alten Griechen eigen war, und dennoch verfolgte ihn die Bosheit bis an sein Ende.

Obschon der Bildhauer in vielen Wissenschaften bewandert seyn muß; so will ich ihm hier nur die Geometrie, oder die Größenlehre empfehlen, damit er sich ein Augenmaaß angewöhne, das Runde, das Eyförmige, Drey- und Viereckigte und dergleichen zu zeichnen. Von der Perspectivkunst werde ich weiter unten handeln, wo wir sehen werden, daß das Antique wenig dazu dienet, und diese Wissenschaft sowohl den Griechen als Römern unbekannt oder unanständig gewesen sey. Unzählige Baßirilievi zeigen uns davon den Beweis, weil kaum eine Spur von dieser Kunst darinn wahrgenommen wird.

§. 4.

§. 4.

Von dem Ursprunge und Alterthum der Sculptur.

Diejenigen Schriftsteller, welche uns vom Ursprunge dieser Kunst Nachricht zu geben gedenken, äußern mehr Belesenheit, als Unterricht. Es hilft nichts, wenn der Schüler gleich weis, daß Aulanius Evander an der Statüe der Diana, welche Timotheus einstens verfertigt hatte, den Kopf ergänzt, und sie zu Rom aufgestellt habe, oder daß durch den Numa die Bildsäule des Janus auch zu Rom sey aufgerichtet worden. Der Ursprung wird dadurch nicht bekannt; denn man findet, daß die Sculptur damals schon über acht hundert Jahre vorher bekannt gewesen ist, wie das goldne Kalb der Israeliten, die Götzenbilder des Labans und die goldne Statüe des Nebucadnezars zum Beweise dienen. Das Alter der Sculptur wäre schon hoch genug, wenn wir es weit über die Zeiten des Phidias setzten; allein es ist noch viel höher. Der Schöpfer der ganzen Welt hat uns diese Kunst selbst schon dadurch gezeigt, da er den Adam aus Erde gebildet und ihm das Leben eingeblasen hat. Wer wird solchemnach ihr den Rang vor allen andern Künsten, in Absicht auf ihr Alter, streitig machen? Wie aber diese Kunst unter den Menschen fortgepflanzt worden, ist vergebens zu untersuchen. Aegypten hatte anfangs viele Tempel ohne Statüen; dann fieng man an, dergleichen wie Menschenfiguren, mit

zusam-

zusammengewachsenen Füssen, stehend oder sitzend vorzustellen. In der Insel Creta war Dädalus der erste, welcher die Füsse von einander absonderte. Herodot giebt sodann Nachricht, daß die Griechen ihren Göttern eine Menschengestalt zu geben angefangen haben; die Persier hingegen verwarfen diese Meynung. Homer aber behauptete das menschliche Wesen: er schilderte alle Götter, wie Menschen. Daher bekam Jupiter einen Bart, Apollo ward ein Jüngling, Merkurius ein Knabe, Neptunus prangte mit blauen Haaren, und die Minerva mit himmelblauen Augen. Alle Statüen aber wurden nur aus Holz gehauen, worzu Cedern = Cypressen = Eichen = Ebenholz und so weiter dienten, ja so gar das Israelitische Kalb war von Holz und mit Gold überzogen, denn es wurde zu Asche verbrannt. Hieraus ist zu schließen, daß schon damals die Goldarbeit bekannt gewesen ist.

§. 5.

Von dem Adel und Vortrefflichkeit der Sculptur.

Die Zeit verzehret alles; nur die Werke der Bildhauerkunst in Marmor scheint derselben zu trotzen. Alexander der Große, Homer, Sokrates, die Scipionen, Cäsar, und andre unzählige berühmte Leute sind noch in ihren Statüen, Brustbildern, und vielen andern Vorstellungen in Marmor, Gold, Silber und kostbaren Steinen,

so

so zu sagen, fast lebendig vorhanden. Zu Rom prangen beynahe noch alle diejenigen, welche Rom zu Rom gemacht haben, worauf diese berühmte Stadt mit allem Rechte stolz thun kann. Was wäre sie denn ohne solche Kunststücken und antiquen Schätze, die dort mehr, als anderwärts glänzen? Das hohe Ansehn und die verwunderungswürdigsten Thaten der Helden, die man heute noch mit Ehrfurcht die alten Römer nennt, werden uns fast bey jedem Anblicke solcher unschätzbaren Ueberbleibsel der alten Künste wiederum lebhaft gegenwärtig. Was wäre also Rom ohne diese Zierathen? Man sehe das Capitolium ohne die Statüe von Porphyr, welche Rom vorstellt; Rom ohne den Markus Aurelius, und sein metallnes Pferd; ohne die drey Colossen der Flußgötter; ohne die Siegeszeichen des Marius; ohne die Colossalstatüen des Castor und Pollux mit ihren Pferden; ohne andre Antiquen in und ausser dem Capitolio; was wäre dieser Palast und selbst Rom ausser denselben? Was würde das Quirinal für ein Ansehn von Künsten haben, wenn dort nicht die Pferde des Phidias und Praxiteles stünden, von welchen dem Berge der Name il monte cavallo gegeben worden? Man nehme alles Sculpturwesen und die Siegesbogen des Constantin, des Titus, des Septimius, Domitianus und Vespasianus; man räume die Colonnen Trajans und Antonins, die Statüen aus allen Palästen und Gärten weg; so wird man Rom in Rom vergebens mehr suchen. Syracasa und

Athen

Athen bestätigen ein solches Schicksal. Es kostet viele Mühe, wenn man nur die Lage von Athen finden, und Syracusa erkennen will. Alle Künste sind daselbst verschwunden, und man findet nichts mehr, was die Künstler und Gelehrten anreizen sollte, diese Städte zu besuchen. Sie eilen vielmehr nach Rom, solche Schätze zu sehen und zu bewundern. Die in Bilder verwandelte Steine sind meistens Ursache solcher Reisen. Eben also war Ephesus durch die einzige Statüe der Diana des Arcesilaus berühmt und volkreich, welche fast alle Völker dahin lockte. Die Stadt Gnidus hatte einen gleichen Vorzug durch die Venus des Praxiteles, Delphos durch den Apollo, und Rhodus durch den Colossus. Wie sehr würde man nicht noch heute erstaunen, wenn man alle antiquen Denkmaale noch ganz sehen könnte, welche ganze große Gruppen von Marmor weit schöner, als man sie in manchen Gemälden sieht, vorgestellt haben. Der einzige Laokoon ist noch ganz übrig. Die Geschichte der Niobe ist zerstreut; der verwundete Alexander ist zertrümmert, welcher durch zween Kriegsmänner vom Fall aufgehalten worden war. Diese zween Männer sollen, wie einige Schriftsteller wissen wollen, der so genannte Pasquinus, und der Rücken im Belvedere gewesen seyn. Das Auge eines geschickten Bildhauers könnte durch die Betrachtung dieser antiquen Ueberbleibsel und durch die Mühe, sie zu ergänzen, uns diese Zweifel auflösen. Vielleicht würden sie gedachte Gruppe wahrscheinlicher machen, als

manche aus dem Rücken im Vatican einen spinnenden Herkules formirt haben.

Die Bildhauerkunst macht den Künstler unsterblich; sie verewiget die abgeschilderten Personen, und bereichert ganze Städte damit. Es war keine Götzenandacht, welche die Völker dahin lockte, indem sie aller Orten ihre Dianen, ihren Jupiter und ihre Venus fanden; sondern die Kunst gab Anlaß, nach solchen Oertern hin zu reisen. Da die Städte sich heut zu Tage so sehr bemühen, allerhand Nutzen und Vortheile an sich zu ziehen, sollten sie nicht auch auf die Gedanken verfallen, sich dergleichen durch die Künste zu verschaffen? Sollten die Sammlungen von Gypsstücken, welche vom Antiquen abgeformt wären, nicht Künstler erzeugen, welche nach und nach die Kunst empor bringen, und dadurch das Vaterland mit Ruhm, Ehre und Nutzen verherrlichen könnten? Kommen unter uns fremde Liebhaber und Kenner von dergleichen Schätzen zum Vorschein, so finden sie nichts, was ihren Geschmack reizen kann, und was ihnen zufälliger Weise vor die Augen kommt, müssen sie sich wider ihr Wissen und Willen gefallen lassen. Sollte denn der Saame solcher Künste nicht Wurzel fassen und endlich dasjenige Unkraut ausrotten können, welches nichts als das veraltete Vorurtheil nähret, das man deswegen in Ehren hält, weil es macht, daß man glaubt, ein jeder, welcher den Meisel in die Hand genommen hat, befinde sich bereits schon auf dem Wege, den Phidias ohne

große

große Bemühung einzuholen. In gleicher Zuversicht leben auch andre, welche sich einige Zeit mit dem Pinsel bekannt gemacht haben; denn sie zweifeln gar nicht daran, daß sie mit einem Raphael von Urbino, von dem sie vielleicht etwas gehört haben, sich schon in einen Rangstreit einlassen dürfen. Die Begierde, immer vollkommner zu werden, ist löblich; aber die Einbildung, schon vollkommen zu seyn, ist so tadelnswürdig, als die Vorstellung jenes Wahnwitzigen von Athen, wovon anderwärts Meldung geschehen ist.

§. 6.

Von dem Werkzeug und der Materie der Sculptur.

Der weiße Marmor allein ist eigentlich um deswillen der Sculptur am gemäßesten, weil die Natur selbst denselben weiß, dauerhaft und zu dieser Kunst tauglich hervor gebracht zu haben scheint. Andre Materien sind entweder zu kostbar, oder zu klein, die Natur in ihrer Größe vorzustellen. Ich will nicht einmal des Porphyrs gedenken, welcher rothe ägyptische Marmor sowohl, als der Granit so hart ist, daß er uns mehr zur Verwunderung, als zur Nachahmung übrig geblieben ist. Die Aegyptier haben auch daraus mehr Klötzer, als Figuren zum Vorschein gebracht.

Die Griechen wurden mit den schönsten Marmorn aus Asien, Afrika und aus der Insel Pa-

rus im Ueberfluß versehen. Weil aber die Steinbrüche theils verlohren, theils unter der türkischen Gotmäßigkeit unbearbeitet wiederum zerfallen und begraben sind; so müssen wir uns des Marmors von Carrara, Luna, und von den dasigen genuesischen Bergen, auch der Steinbrüche in Deutschland bedienen, wo man nicht nur allerhand der schönsten gefärbten, sondern auch schneeweiße Marmor findet, welche, wie die italiänischen, durch ihr äusserliches Ansehn den Bildhauer manchmal erfreuen, zuweilen aber durch innwendige Schandflecken demselben die größeste Verdrießlichkeit verursachen; jedoch, wenn sie ihm untadelhaft unter den Meisel kommen, ihm Luft und Muth machen.

Unzählige Gattungen von Werkzeugen werden gemeiniglich durch das einzige Wort Meisel ausgedrückt. Allein, wie vielerley Eisen werden nicht zu dieser schweren Kunst erfordert? Das Grobe und Rauhe wegzuhauen; den Stein in eine gehörige Form zu bringen; diese endlich zu vollenden, darzu ist alle Augenblicke fast ein andres Eisen vonnöthen. Daher hat man Schuh- oder Spannlange, spitzige, zweyspitzige, auch dreyspitzige, oder flache Eisen. Die erstern nennen sie auch Hundszähne. Den Stein endlich glatt zu machen, braucht man Raspeln und Schneideisen; andres Zeug zum Bohren, Graben, Vertiefen, Aushöhlen, Schaben und Poliren. Alle solche Eisen zuzurichten, muß der

Künst-

Künstler sich nicht scheuen, in das Schlosser- und Schmiedehandwerk zu pfuschen. Er braucht also den Ambos, den Hammer, den Blasebalg, die Zange, und andre Zugehörden. Es helfen auch Zirkel, Liniere, Winkelmaaß, Senkbley nebst andern Sachen, um die unbeschreibliche Zusammenstimmung aller Theile einer Statüe aus dem Marmor heraus zu bringen, oder, wie Bonarotti sagt, den Stein wegzuräumen, damit die Figur könne gesehen werden.

Dieses alles aber ist noch nicht genug; es wird eine weit größere Bemühung erfordert. Wie sehr wünschen diese Künstler, ihren Eisen allezeit die sicherste und richtigste Härte zu verschaffen! Die beste wird in Italien die tempra d'Oro oder die Goldhärte, in Deutschland aber die Habergelbe Härte genannt. Die Ursache dieser Benennung ist die Farbe, welche man am Eisen wahrnimmt, wenn es glühend gemacht und im Wasser abgelöscht worden. Dieses geschieht auf allerhand Art. Das Eisen wird glühend, entweder langsam, oder geschwind, halb oder ganz, nach und nach, oder öfters, und allezeit tiefer eingetaucht. Jede Art macht eine andre Wirkung. Einige bedienen sich eines Topfs, worinn sie das Eisen in Sand eingraben, alles im Ofen glühend werden und dann wieder abkühlen lassen. Andre Proben können die Metallurgisten und Chymisten an die Hand geben. Einer von den vornehmsten Bildhauern zu Rom arbeitete in

meiner Gegenwart, und brachte einen ganzen Nachmittag in Geduld zu, um die vortheilhafteste Härte zu finden. Auf den ersten Hammerstreich zersplitterte ihm das Eisen in der Hand in vier Stücke; ein andres wurde gebogen, und also in kurzer Zeit noch andre mehr unbrauchbar und des Feuers bedürftig. Was für unzählige Hülfsmittel gehören nicht zu dieser großen Kunst, welche im Antiquen zuweilen aus Wachs formirt zu seyn scheinet. Diese meine beyläufige Beschreibung kann um so viel nützlicher seyn, als man daraus lernt, wie man mit diesen Kunststücken zu Werke geht, folglich, wie hoch dieselben zu achten sind. Cosmus Medices wußte das Geheimniß, gewisse Kräuter zu distilliren, und ein Wasser daraus zu ziehen, in welchem die glühenden Eisen, wenn man sie darein tauchte, von solcher Härte wurden, daß sein Bildhauer Francesco Tadda mit demselben eine große Muschel von Porphyr zu einem Brunnen verfertigen konnte. Eine Menge von Eisenarten erfordert gewiß auch eben so viel Arten zu härten. Einige lassen es so glühen, daß es noch eine höhere Röthe als die Kirschen erhält, in dieser Farbe tauchen sie es in frisches Brunnenwasser.

Den Porphyr, oder rothen ägyptischen Marmor, habe ich zu Rom arbeiten gesehen. Der Pabst Clemens XII. ließ die antique Urne, welche vor dem Tempel der Rotunda ganze Jahrhunderte hindurch zu sehen gewesen war, nach St. Giovan Lateran hinausführen. Dort wurde ein Deckel

ckel von Porphyr, wie die Urne selbst ist, darauf verfertiget. Bey dieser Gelegenheit habe ich sehr oft den Steinmetzen zugesehen. Starke spitzige Eisen und schwere Hämmer waren ihr Werkzeug. Sie hatten insgesammt Leder vor dem Gesicht, und Gläser vor den Augen. Man durfte auch ohne Gefahr ihnen nicht nahe kommen. Die Splitter droheten den Augen von allen Seiten. Sie arbeiteten immer nur durch bloßes Sprengen des Steins, bis die Fläche einer Raspel gleich sah. Diese wurde endlich lange Zeit mit Schmergel und auch sogar mit Porphyr geschliffen. Ich glaube sicher, daß wenige Bildhauer und noch weniger von meinen Lesern dergleichen Arbeiten gesehen haben. Wer nicht weis, wie ein Werk gemacht wird, kann dasselbe auch weder kennen, noch seiner Hochachtung würdig schätzen. Um wie viel weniger wird man die Beschwerlichkeit der Kunst begreifen, wenn man bey Erblickung der feinsten, zärtesten und schönsten Marmorarbeit sogar überzeugt ist, daß der Künstler das Geheimniß gewußt habe, den Marmor weich wie Wachs zu machen. Ja ich wiederhole es noch einmal: wie schwer wird man davon urtheilen, wenn man im Gegentheil hört, daß der Bildhauer den härtesten Marmor dem weichen vorziehet, folglich viel lieber im harten Marmor, als in weichen Steinen arbeitet, weil er im harten so gar die Haarlocken ausdrucken kann, im weichen aber ihm kaum ein Finger an der Hand gelingt. Die Sache erklärt sich selbst, wenn man seine Aufmerksam-

keit auf die Geschicklichkeit, Geduld und Aemsigkeit des Künstlers richtet.

§. 7.

Von demjenigen, was die Anfänger eigentlich studiren müssen.

Der Bildhauer muß so wohl in der Zeichnung geübt seyn, als der Maler, worzu er aber durch einen geschickten Lehrer angeführt worden seyn muß. Ein solcher Professor zeigt dem Schüler gleich im Anfange das Antique und die verwunderungswürdigen Gemälde des modernen Apelles, des Raphaels oder andrer Künstler, welche in den Umrissen correct und vortrefflich sind, zur Nachahmung. Dadurch lernt man sich vor den heutigen meistens ungewissenhaft beliebten Manieren vieler Bildhauer hüten. Ein solcher Wegweiser zeigt gleich, wie ein Kopf gezeichnet werden soll, ob desselben Form viereckigt, oder rund, eyförmig, oder anders sey, wie man desselben Form gleich durch eine fast unsichtbare Linie in der Mitten herab theilen, und durch eine andre kreuzweis gezogene Linie die Breite der Stirne, der Nase und des Kinnes anzeigen müsse. Eine solche Anweisung führt also den Schüler anfangs mehr zur Beobachtung des Ganzen zusammen, als der Theile insonderheit.

Hierauf zeigt man ihm den Weg, auf welchem er zur Kenntniß der Schönheit, der Zeichnung,

nung, des Umrisses, der Manier, des Verhältnisses, der Wendung, der Stellung, der Geberden, und der Bewegung gelangen kann. Man muntert ihn zur Aemsigkeit auf, mehr auf die Umrisse und auf die Verbindung der Theile mit dem Ganzen, als auf die besondern Theile eines Theiles, und als auf Licht und Schatten anfangs noch aufmerksam zu seyn. Schatten sind Schatten, sagte ein großer Künstler zu mir, und wer nur die Schatten sucht, ist kein Freund des Lichtes, oder er vernachläßiget dasselbige, und fliehet es. Schatten sind in Marmor die Vertiefungen und Aushohlungen; Lichter hingegen das Erhabene, welches, wie jene, in mehr und weniger besteht. Man sagt also sehr irrig, daß in Baßirilieven die Schatten durch die Sonne oder durch das Tagelicht formirt werden.

Das allerschwerste in dieser Kunst besteht darinn, alle Theile an ihren gehörigen Ort zu bringen. Daher muß das Auge des Arbeiters mehr auf den Zusammenhang der ganzen Figur, welches ich nicht ohne Ursache hier noch einmal erinnere, als auf ihre besondern Theile, mithin auch mehr auf das Verhältniß, als auf die Beschaffenheit des Wahren und des Lichtes oder des Schattens gerichtet seyn. Wie viele Köpfe sind an einigen Statüen schön, an andern aber zu klein? wie viel Füße sind an einigen gut gezeichnet, an jener Figur aber zu groß, u. s. w.

Diejenige Zeichnung, welche vom Auge des Zuschauers entfernt ist, und ihm erhaben und rund vorkömmt, ihm auch wahrhaft und nicht erdichtet zu seyn scheinet, ist die beste. Weil nun der Umriß in der Zeichnung das Hauptwerk ist; so muß ich den Schüler ermahnen, daß er sich von den tiefsinnigen Lehrern nicht verführen lassen soll, welche behaupten wollen, daß der Umriß die Luft sey, welche den Körper, oder die Figur umringt; denn der Umriß ist nichts anders, als eine, so zu sagen nur eingebildete Linie, in der wirklichen Zeichnung aber der Zusammenhang aller äussersten Linien, welche den Leib umgeben, und ihn sichtbar machen. Hieraus folget, daß das Auge des Zeichners, wenn er nach dem Runden oder Griechischen studirt, stets an einer Stelle bleiben, solche Linien genau in Acht nehmen und nachzeichnen müsse, wenn er sich nicht in die Gefahr setzen will, durch allerhand äusserste Linien und Theile eine Mißgeburt zu formiren.

Wer von der Zeichnungskunst keinen wahren Begriff hat, den muß man vornehmlich darauf aufmerksam machen, daß am menschlichen Leib alles rund ist, folglich keine geraden Linien irgendswo statt haben. Indessen kann man ihm dieses einräumen, daß, wo der Umriß hohl ist, er da auch voll und stark seyn könne.

Je weniger ein Umriß erhaben scheint, desto mehr kömmt er mit dem griechischen oder antiquen Stile überein, und wenn die Hauptheile an

ihren

ihren gehörigen Ort gebracht worden sind, so ist der Contorno oder Umriß vortrefflich.

Die Manier ist mehrentheils eine durch die langwierige Uebung gut oder übel angewöhnte Art, fertig stehende Sachen bloß nachzuahmen, und nur an solchen sein Wohlgefallen zu finden. In dieser Gewohnheit kann man sich oftmals sehr verirren. Das Genie und die Erziehung tragen zu dergleichen Vergehungen vieles bey. Von der Manier und dem Manierirten haben wir in den Kunstwörtern bereits Nachricht gegeben. Dem Genie gefällt oft das Verächtliche weit mehr, als das Allerschönste; das Dunkle oder Schwarze mehr, als das Helle oder Weiße. Manchmal erwählt der Geschmack den Sauerampf begieriger, als die Weinbeeren. Man sieht auch nicht selten, daß junge Leute zu Rom mit mehr Lust ein mittelmäßiges Gemälde, als einen Raphael zu ihrer Nachahmung wählen. Da ich Gelegenheit hatte, einige um die Ursache zu fragen, so erhielt ich jederzeit solche Antworten, welche ihre tiefe Unwissenheit so deutlich, als ihren Stolz einer eingebildeten hohen Einsicht in die Kunst zu erkennen gaben. Raphael ward verachtet, und Bambocciaten bewundert. So gar Antinous wurde als ein Tölpel verspottet. Ein solcher Geschmack ist also die Frucht eines schlechten Begriffes, und noch elendern Genies, das man sich durch den Umgang zuwege bringet, und durch die Erziehung angewöhnt. Schlechte Meister der Kunst tragen auch viel dazu

zu bey, wenn sie den Schülern falsche Lehrsätze einflößen, welche nach und nach zu unvergeßlichen Gewohnheiten und Manieren werden.

Die große Manier in der Bildhauerkunst besteht in der Wahl richtiger und vortrefflicher Gegenstände, welche man mit Zärtlichkeit ausarbeitet, dabey aber allezeit das Ganze, und nicht die Theile stückweise vor Augen zu haben trachtet. Kommt aber das Eisen auf die Theile, so ist man sehr aufmerksam, daß an den Beinen und Gliedmaaßen die Adern, die Flechsen, die Nerven und die Muskeln nicht vertilgt, sondern nur bedeckt werden, welches eine so schwere Sache ist, daß sie nur den Griechen bekannt gewesen zu seyn scheinet. Es ist ein rechtes Wunderwerk, die schönste Figur mit allen ihr anständigen und gehörigen Eigenschaften wirklich zu sehen, wo doch, so zu sagen, nichts vorhanden ist. Man sieht, wie die Kunst Hände und Füsse aus Stein gemacht hat; da man doch nicht Stein, sondern Fleisch zu sehen glaubt. Diese Zärtlichkeit der Manier sieht man nur im Apollo, im Antinous und Bacchus, in den Faunen, im Ganimedes des Bonarotti, und andern Jünglingen von natürlicher Größe sowohl, als in Colossalstatüen von Flußgöttern, und andern großen Figuren. Je mehr die Alten ihre Art und ihren Stil vergrössern wollten, desto mehr brachten sie Fleisch hervor, und desto weniger machten sie Vertiefungen. Sie wußten den verborgenen Muskeln durch hervorscheinende

Adern

Adern zu helfen, welches ein hoher Kunstgriff und eine über die Maaßen schwere Arbeit ist.

Die Kleidertracht ist auch von der großen Manier, wenn man erhabene Gruppen von Falten und breite Vertiefungen, große Theile von todten und tiefen Falten, selbst auch die Wiederscheine breit, und überhaupt gleichsam Berge und Thal, über die man bequem auf- und absteigen könne, zu machen trachtet. Das Schönste findet man allezeit im Wenigen und Leichtesten. Michelagnolo hat in seinem Moses, den man zu Rom in der Kirche à San Pietro in vincolis sieht, um den ganzen Fuß und das Knie mit seinen Beinkleidern wohl auszudrucken, seitwärts eine fast ellentiefe Falte angebracht. Die übrigen am ganzen Leibe sind so prächtig, daß man dergleichen sonst nirgendswo antrifft. Man sehe nach, was ich in der Malerey von den Falten erwähnt habe.

Von der großen Manier sind auch die Haare, die Stirne und andre Sachen, wenn sie im Erhabenen und Vertieften ohne viele Wiederscheine bestehn. Aus diesen künstlerischen Scheinen entstehn meistens nur Trockenheiten, welche die Italiäner Seccarie nennen. Wenn man diese unter das Große vermengt, so machen sie alles vielmehr verächtlich, als ansehnlich; obschon unverständige Beobachter dieselben dermaßen für Wunderwerke betrachten, daß sie sich einbilden, der Marmor sey vorher durch Kunst weich gemacht worden,

solche

solche zarte Nichtswürdigkeiten heraus zu meiseln. Daher muß alles durch große Eisen ausgearbeitet werden, wenn solche abgeschmackte Kleinigkeiten vermieden werden sollen.

§. 8.

Von dem Unterschiede der antiquen Werke der Sculptur, und was davon zu studiren sey.

Es giebt eine gewisse Art Leute, welche, sobald sie hören, daß dies oder jenes antik sey, dasselbe gleich ohne Unterschied für ein Wunderwerk ausposaunen; andre aber, ohne darauf Achtung zu geben, ob es gut oder schlecht sey, solches unverzüglich nachstudiren. Dieses ungeschickte Vorurtheil auf die Seite zu räumen, muß man die wahre Beschaffenheit eines und des andern vor Augen haben.

Im Alterthum hatten die Schulen drey Klassen für die Anfänger: die schlechte, die gute, und die beste, oder nur die schlechte und gute. Die beste hat bereits mit dem Fiamengo ein Ende genommen. Damit man also das Wunderbare in Rom wählen und kennen lerne, allwo die Schatzkammer der Antiquitäten ist; so will ich den Liebhaber so wohl, als den Künstler, mit antiquen Statüen bekannt machen, welche Männer und Weiber, Alte und Junge, und andre Sachen vorstellen. Ich werde zeigen, wo sie zu meiner Zeit noch zu finden gewesen sind, nunmehr

aber

aber vielleicht im Capitolio stehn. Wenn man antique Werke betrachten will, so kann man sich im Belvedere umsehn, wo man den Laokoon, den Rücken des Herkules, und zween Flußgötter antrifft. Für zärtliche Jünglinge dienen eben allda der Antinous, und die zween mit ihrem Vater Laokoon in Schlangen verwickelte Söhne; für bekleidete Frauen die Cleopatra. Im Capitolio trifft man den alten Marphorio und zween andre Flüße an. Unter Kindern kann man dort den Herkules von Kieselstein; unter starken Jünglingen aber auch den Herkules von Metall; unter den bekleideten die Urania und einen Knaben von Erz betrachten; unter den Thieren sieht man da das verwunderungswürdige große Pferd von Metall, nebst dem Kampfe zwischen einem Löwen und einem Pferde.

Im Farnesischen Palast prangt der starke Mann Herkules, und nicht weit von ihm die Flora unter bekleideten Weibern. Daselbst zeigt sich auch unter Jünglingen der unvergleichliche Rücken des Vertumnus; unter denen männlichen Statüen herrschet die Bemühung der berühmten Gruppe um den Stier, und um die Dirce. Dieses große Werk ist vom Apollonius und Tauriscus zu Rhodus verfertiget worden. Die Figuren stellen den Zethus und Amphion, die zween Söhne der Dirce vor.

Im Cesischen Hause steht die bekleidete Juno; im Palast Pichini der Adonis, und für Kleidungen

gen der Rücken eines Kaisers. Im Palast St. Andreae della valle genannt, sind zween alte wunderbare Satyren. Im Palast Costaguti ein andrer Antinous, und eine bekleidete Weibsperson. Im Palast Vitelleschi ein Knabe, der mit einer Scheibe spielt. Im Palast des Borghesischen Gartens der unvergleichliche Fechter. Im Palast Colonna viele wohlgekleidete Kaiserinnen und Kaiser im Consularornat. Im Hause Orsini der Pasquin und andre antique Sachen. Im Palast Caetani die Gruppe von den drey Gratien, nebst alten und jungen Faunen. Im Palast Barberini der Löwe, als ein Wunderwerk der Kunst. Im Garten Ludovisi ein andrer Fechter, und Philades mit dem Orestes in einer Gruppe. Für Nackte und Bekleidete dient die Gruppe der Freundschaft, und was den Sextus Marius nebst seiner Tochter da merkwürdig macht. Im Casin del monte ist zum Gewand ein terminus, und auf der Höhe der Aue sind zwo sitzende Figuren. Im Borghesischen Garten schläft der Hermaphrodit, allwo auch zween Centauren, der Alte und Junge, nebst andern vielen Statüen, Köpfen, Vasen und Brustbildern den Palast verherrlichen. Im Garten Medicis sind einige Fechter, die Venus, der Marsias, der Redner, die Geschichte der Niobe, der Apollino oder kleine Apollo, wovon ich anderwärts etwas melden werde. Es sind noch andre häufige antique Ueberbleibsel, welche zur Verwunderung da stehn. Wie viel sieht man noch dergleichen Schätze in der

Villa

Villa Montalto, Albani, Mathei, Giustiniani und andern Orten.

Nur die bloße Benennung aller dieser Stücke erforderte ganze Bände, und nicht nur wenige Blätter, in welche ich mich einschränke. Alle diese Denkmaale der Antiquität verherrlichen Rom und seine fürstlichen Geschlechter, welche durch diese öffentlich ausgesetzte und in ihren Palästen verwahrte Kunststücke zu erkennen geben, daß sie nicht nur Liebhaber, sondern auch Kenner und Beschützer der Kunst sind.

Ich höre auf, von denen zu reden, die in Rom studiren. Was thun aber wir in Deutschland? Fürsten und Herrn könnten alle diese vortrefflichen Schätze in Gyps bekommen, wenn sie nur wollten. Ein Wink wäre vermögend, die ausgesuchtesten Stücke in unser Vaterland zu ziehen. Es würden dadurch so viel Künstler aufstehn, als man dafür vielleicht Ducaten ausgeben müßte. Was für Nutzen, Ehre und Ruhm könnte dieses dem Vaterlande verschaffen! Der Beweis wird einem jeden begreiflich seyn. Zu Wien in der kais. königl. Maler- und Bildhauerakademie sind die vornehmsten von gedachten Stücken in ähnlichen Abgüssen vorhanden; dort sieht man den Laokoon, die Venus, den Apollino, den Gladiator, den Antinous und andre mehr.

§. 9.

Vom Modelliren, und seinen Umständen.

Es ist nicht genug, daß ein Bildhauer nur zeichnen kann, sondern er muß sich auch einer weit größern Arbeit unterziehen. Diese bestehet darinn, daß er aus Thon ganze Figuren machen, formiren, abbilden oder gestalten, das ist, modelliren müsse. Die Körper ganz erhaben, oder von allen Seiten herum frey vorstellen, ist eben so schwer, sagte mir ein großer Bildhauer zu Rom, als rühmlich es ist, über tausend Menschen einen Sieg erfechten. Dadurch wollte er so viel zu verstehen geben, daß ein Gegenstand, er mag auch gezeichnet werden wie er will, allezeit nur in einem Augenpunkt erscheine; hingegen bekomme ein einziger Gegenstand durch das Modelliren unzählige Gesichtspunkte und Figuren, mithin, so viel solche Punkte in der ganzen Rundung herum wahrgenommen werden können, mit eben so viel verschiedenen Stellungen, Formen und Bildungen pranget auch eben derselbe Gegenstand, und stellet sich in jedem Punkt anders geformt vor Augen. Dieses verschafft dem Modelliren vor dem Zeichnen, vor dem Halberhabenen, und vor dem Flachen, wenn es gleich erhaben zu seyn scheinet, einen ansehnlichen Vorzug.

Wie oft hat ein Bildhauer eine Figur modellirt, an welcher das Hauptansehn, oder der Hauptgesichtspunkt gut geheißen ward? Wenn er aber die Nebenseiten oder die Profile rund herum betrachte-

trachtete, und sie alle sehr unvollkommen und schlecht befand; so mußte er die ganze Figur ändern und umarbeiten, damit sie auf allen Seiten ein natürliches, ungezwungenes, verhältnißmäßiges Ansehn, und die herrlichen Contraste der Gliedmaaßen und der Falten bekomme.

Bisweilen kommt einem ein auf Papier gezeichnetes Gewand richtig und schön vor; wenn man es aber in das Runderhabene bringt, so beleidiget es das Nackende, und das ganze Werk geräth in Verwirrung.

Modelliren aber ist nichts anders, als das Erhabene oder Runde durch das Erhabene oder Runde nachahmen. Dazu braucht man alles, was zum Zeichnen gehört. Die Materie darzu ist Thon, (Tögel), den die Italiäner Creta nennen. Dazu gehören die Modellstäbchen, meistens aber die Finger. Anstatt des Thons kann man auch das Wachs gebrauchen, zu beyden aber gehört auch ein Pinsel. Das Wachs wird also vorbereitet: man nimmt von demselben ein Pfund so rein, als es von Natur ist; dazu kommen zwo Unzen Terpenthin, eine Unze gemeines Oel, eine Unze Unschlitt, und rothe geriebene feine Erde nach Belieben dem Modell eine Farbe zu geben. Die Beschwerlichkeit in Wachs zu arbeiten besteht in der Zeit, welche durch die Leichtigkeit im Thon zu modelliren verkürzt, durch die Mühe aber, in Wachs zu formen, verlängert wird.

Der Thon oder die reine Erde muß sehr trocken, ohne allen Sand in Wasser geweicht, und wohl geschlagen seyn, damit er nicht zu hart und nicht zu weich bleibe.

Zum Ausarbeiten und Glätten dient ein Pinsel von feinen Borsten, den man in Wasser eintaucht. Die Poußier- oder Modellirhölzer und verschiedenen Stäbchen werden entweder von Buchsbaum oder Ebenholz, oder auch von Elfenbein 9 oder 10 Zolle lang, flach, an einem Ende mandelförmig, spitzig und rund, am andern Ende aber nach Belieben mit Zähnen gemacht.

Der Schüler fängt an, Gypsstücke vor die Hand zu nehmen, welche vom Antiquen abgeformte Hände, Füße oder Köpfe vorstellen. Diese modellirt er, und kömmt endlich auf Arme, Beine, Schenkel, und auf diese Art nach und nach auf ganze Figuren.

Dieses Modelliren ist das Gegentheil von der Arbeit, welche im Marmor geschieht: denn Modelliren heißt, immer hinzusetzen; Bildhauen aber, beständig wegnehmen. Im Modelliren arbeiten große Meister alles mit den Fingern, wenig aber mit den Poußierstäben. Sie schneiden auch mit den Nägeln vielfältiger, als mit den Hölzern. Alles wird anfangs bozzirt oder entworfen, welches aber gelind, aufmerksam und mit Verstande geschehen muß. Man setzt hinzu oder nimmt weg, um etwas zu verbessern, wo es vonnöthen ist. Am Ende wird durch gedachten nassen Pinsel

fel alles glatt gemacht, welches dann den Gegenstand kenntlicher ausdrückt, kleine Fehler anzeigt, und zur Verbesserung Anlaß giebt.

§. 10.

Was beym Studiren zu beobachten ist.

Wir sehen oft vor unsern Augen junge Leute, welche wohl erzogen, sittsam, ruhmbegierig und arbeitsam sind, und allen Eifer und Fleiß anwenden, etwas rechtschaffnes zu lernen; dennoch wird man vielmal gewahr, daß sie wenig oder nichts zu Stande bringen. Ihre Aemsigkeit ist derjenigen Unternehmung gleich, da ein Pilgrim unabläßlich auf einem Abwege forteilet, und sich immer weiter von dem Ort entfernet, welcher das Ziel seiner Reise ist.

Die Ursache einer solchen Verirrung läßt sich leicht errathen. Wenn sie die Sache verkehrt angefangen, wenn sie mit einem Stück, oder Muster, mit einem Brustbild, oder mit einer Statüe ihre Unternehmung zu Ende gebracht, und von solcher Arbeit mit Lust sich los gemacht haben; so bleibt ihnen davon in den Gedanken nichts mehr übrig. Sowohl die Augen als die Hände sind zwar eifrig und geschäfftig gewesen; der Verstand aber weis hernach so wenig, als vorher. Sie sind, wie ein Mensch, welcher immerfort den Wein in ein zerbrochenes Gefäß eingeschenkt und es niemals angefüllt hat.

Einer so fruchtlosen Mühseligkeit vorzubeugen, und eine so lobenswürdige Bestrebung zu unterstützen, sollte man, wie ich denke, den Schüler anweisen, wie er den zum Studiren und Nachahmen vorgenommenen Gegenstand betrachten, und so zu sagen auswendig lernen sollte, damit er nach vollbrachter Arbeit, ohne sein Urbild mehr anzusehn, vermögend sey, dasselbige nach seinem Sinne und Begriffe wiederum nachzumachen. Es schadet nichts, wenn er gleich solchergestalt nichts Vollkommenes zuwege bringt. Genug, wenn er aus dem Kopfe auch nur eine schlechte und ungeschickte Figur unter seinen Fingern entstehn sieht. Dadurch erlangt er den Nutzen, daß er dem Werke nachdenkt, welches ihm in seinem Gedächtniß die Localstellung, Wendung des Kopfes, die Ordnung der Theile und des Gewandes der Bewegung hinterlassen hat, und wenn er dabey zu fragen oder zu zweifeln anfängt, auch unausgesetzt das in Italien berühmte, aber nirgends vorhandene große Buch il libro del Perche, oder das Buch vom Warum studirt; so wird in seinen Gedanken auch nach und nach das Warum sich äussern: Er wird bey sich selbst bald fragen: Warum ist der Kopf an dieser Statüe auf die Seite gerichtet, wo sich der Fuß anfängt? Warum sieht er nicht dorthin, wo der Fuß vest auftritt? Warum dreht sich ein andrer Kopf dahin, wo der Fuß steht, und nicht dorthin, wo der Fuß sich erhebt? Warum sieht dieser Kopf in die Höhe, und der andre niederwärts? Warum ist der Hals hier länger, als dort?

dort? Warum ist er zur linken Hand kürzer, als zur rechten? Warum ist er hier dick, und nicht zärtlich? Warum ist die Achsel hier erhöht, und dort erniedriget? Warum ist diese Brust im Antiquen erhaben, breit und ohne Muskeln, da sie doch in der Natur enge, tief und voller Muskeln ist? Warum steht jene Statüe gerade, diese aber mit so viel Anmuth und Grazie gebogen und gewendet? Warum ist im Antiquen die Hüfte und der Umriß des Körpers so deutlich, und die Abtheilung des Beins von den Waden an so wohl angezeigt, ob es schon in der Natur nicht also ist? Warum ist jener Schenkel, der sich dort erhebt, länger, als der, welcher ruhet? und woher kömmt es, daß ein Arm erhöht, und der andre niedrig ist? daß ein Theil vorwärts, der andre rückwärts geht?

Ein so wißbegieriger Schüler wird auch fragen, warum die Gruppe des Gewandes und der Falten hierher, und nicht dorthin gemacht, und jene breiten Falten allezeit an demselbigen Platze sind, jene Theile des Nackenden aber allemal bedeckt, die andern hingegen jederzeit bloß gesehen werden?

Wer auf diese Weise zweifelt, und fragt, hat bereits schon große Beschwerlichkeiten überwunden, und sehr viel begriffen. Er wird auch aus der Stellung eines Kopfs, oder einer Statüe, die Antworten auf alle seine Warum bald erfahren, und auch gewahr werden, daß es leichter ist, das Fehlerhafte, als das Schöne und Vollkommene in der

Natur nachzuahmen. Ein Künstler, der in seiner Arbeit an nichts zweifelt, wird in seiner Kunst niemals weit kommen. Wenn ihm alles leicht scheint, so ist es ein untrügliches Zeichen, daß er an etwas allein gewöhnt sey, übrigens aber fast nichts verstehe, ja daß so gar sein Gegenstand alle seine Kräfte und Begriffe übersteige. Wenn aber sein Verstand den ganzen Umfang aller Beschwerden des Werkes einsieht; so wird er nach dem Maaße seiner Betrachtungen immer an Verbesserungen arbeiten. Ich will dieses durch ein Beyspiel erläutern: Die berühmte gelehrte Frau Dacier hat dem Pater Harduin vorgerückt: er habe in seinen Werken sich durch seine starke Einbildungskraft mehr verführen lassen, als Pygmalion, der in seine elfenbeinerne Venus verliebt wurde. Dem Pater sind alle seine Hirngespinnste als wahre Gegenstände vorgekommen; Pygmalion hingegen hat eine so wahre lebhafte Figur verfertiget, daß durch ihre, der Natur vollkommen ähnliche, Gestalt sein Auge und sein Verstand betrogen worden. Man hüte sich also, Hirngespinnsten nachzugehn, und suche dem Pygmalion in seiner Arbeit zu folgen.

§. II.

Von der Arbeit in Marmor.

Wenn man das Antique eine geraume Zeit nach seiner Fähigkeit und Vernunft fleißig studirt, beobachtet, gezeichnet und modellirt hat; so

ist

ist nunmehro nöthig, wie Raphael von Urbino selbst sagt, daß man seine Arbeit in Marmor anfange. Dieses kann mit Gemächlichkeit sehr wohl geschehen, wenn man anfängt, einen antiken Kaiserkopf von Gyps zu copiren. Der Schüler erhält dadurch einen doppelten Nutzen; denn er übt sich nicht nur in der Kunst, sondern er kann auch durch den Verkauf seiner Arbeit einige Belohnung erhalten. Diese Uebung ist aber so nothwendig, daß viele, welche zwar lange Zeit nur studirt, aber spät auszuhauen angefangen, niemals ihr Ziel erreichet haben, sondern, anstatt einiger Lobeserhebungen theilhaftig zu werden, nur mit Tadel und Verachtung überhäuft worden sind.

Prosper Brescianо, der sonst ein fleißiger Bildhauer war, dient hier zum Beyspiel. Er hatte sich zwar durch verschiedene Arbeiten einigen Ruhm erworben, als er aber den großen Moses auf dem Brunnen alli Fontanini genannt, nahe bey den Bädern des Diokletians, bey der Kirche della Vittoria zu Rom unter seinen Meisel bekam; so brachte er zwar eine ansehnliche, aber kurze, und nichts weniger eine griechische oder wohlgestalte Figur zuwege. Man wird sich es auch niemals einfallen lassen, dieselbe, wie des Michelagnolo seine, in Gyps abzuformen.

Es gab so gar Meister, welche ihren Schülern gleich anfangs das Eisen in die Hand lieferten, und ihnen die Arbeit in Marmor antiethen. Allein dieses heißt die Pferde hinter den Wagen

spannen, weil dergleichen Arbeit erst da anfängt, wo die Erlernung der Kunst schon ein Ende hat. Wer kömmt aber ohne Anfang und ohne Mittel zum Ende? Wie kann man denn lesen, wenn man nicht zuvor die Buchstaben, Sylben und Wörter gelernt hat?

§. 12.

Wie man sich anstellen soll, wenn man einen Kopf kopiren will.

Ein Anfänger hat mehr Nutzen, wenn er eine solche Unternehmung bey einem guten Meister selbst sehen kann, als wenn er sich nur durch eine Beschreibung helfen muß; jedoch schadet es auch nicht, wenn er sich beyder zugleich zu seinem Unterricht bedienet. Daher will ich davon hier nur so kurz als möglich handeln, um denenjenigen einen Begriff beyzubringen, welche keine Gelegenheit haben, dergleichen Arbeit zu sehen, und doch selbst Hand anzulegen bereit sind.

Hat man also schon einen solchen Kopf zu kopiren erwählt, welcher, damit er vest und gut stehen könne, wenigstens einen ganzen Hals und einige Zolle von der Brust und von den Achseln hat; so setzt man ihn auf einen Dreyfuß, auf welchem ein viereckigtes Bret liegt. Auf dieses Bret wird der Kopf in einer ordentlichen Mannshöhe hingestellt, und also gewendet, daß sowohl die Nase als die Achseln gerade über den Rand des Bretes zu stehen kommen. Auf die äussersten

Haare

Haare des Kopfs macht man eine Fläche von Thon, welche mit ihrer äusserſten Ebene auch das nämliche Haar des Kopfs bey einer halben Spanne lang und breit horizontal bedeckt. Auf dieſe Fläche legt man ein andres Bret, welches mit dem untern nach ſeinen 4 Seiten genau zuſammen trifft, mithin alles winkelmäßig übereinſtimmt.

Nach dieſer Einrichtung wird ein Linier, an deſſen Ende eine Senkſchnur beveſtiget iſt, auf die obere Fläche gelegt, und nach allen Seiten herum gewendet, daß der Rand des untern Bretes von der Schnur berührt werde. Man kann auch auf allen Hauptorten dergleichen Faden beſtändig herabhängen laſſen, wie ich es zu Rom oftmals geſehen habe. Auf ſolche Weiſe kann man jedes Maaß und alle Zwiſchenräume mit dem Zirkel genau abmeſſen.

Sind nun alle dieſe Anſtalten in ihrer gehörigen Ordnung, ſo ſetzt man den Marmorklotz auf ein Geſtelle, an einen bequemen Ort, und verſieht ihn, wie den Kopf, mit gleicher Einrichtung der Breter und Schnüre, damit das, was am Kopf abgemeſſen wird, im Marmor auf gleiche Weiſe geſchehen könne.

Man fängt alſo an, den Raum des Kopfes von oben bis unter das Kinn, auch wohl gar bis auf die Augenbraunen zu meſſen, und dieſe Theile auf den Marmor zu zeichnen. Man ſucht ſodann

mit

mit der Senkschnur die Mitte der Stirne, der Nase, und des Kinnes, und machet eine Linie, welche allezeit die Mittellinie des Angesichts vorstellt. Auf diese Weise kann man auch die Halsgrube und die Mitte der Brust anmerken. Hierauf richtet man seine Aufmerksamkeit auf den Marmor, der hinweg genommen werden muß, nachdem auch die etwan vorhandene Höhe der Achseln aufgezeichnet worden.

Geht man also auf den Stein los, so stößet man mit einem spitzigen Eisen die bemerkten Theile dermaßen weg, daß allezeit Stein genug übrig bleibt. Ist so dann der Marmor nach und nach vom Groben befreyt, so fängt man gleich an, der Nase und den dortigen Theilen einige Form zu geben. Man sucht aber hier nur die Oberfläche, und nichts Vertieftes. Daher hütet man sich noch, den Mund zu öffnen, oder Nasenlöcher zu machen; denn alles dieses wird bis an das Ende der Arbeit verschoben. Ich wiederhole es und sage noch einmal, daß man sehr vorsichtig handeln muß, daß nicht zu viel Stein wegspringe, sondern alles erhaben bleibe, wie es vonnöthen ist. Wer begreift es nicht, daß es leichter ist, die Nase niedriger zu machen, als das ganze Werk zu erniedrigen, damit die Nase höher werde? Bey dieser Gelegenheit giebt mir eine fremde Bosheit eine Anmerkung an die Hand, welche die Rechtschaffenheit meiner Feder nicht unerörtert lassen kann. Es giebt nämlich Bildhauer, welche das Werk einer

ner Statüe nicht nach dem studirten Modell einrichten, sondern ein Modell erst nach dem Maaß des Steins ausarbeiten. Es ist wahr, es äußern sich bisweilen gewisse Umstände, in welchen dergleichen allerdings geschehen muß, allein, davon ist hier die Frage nicht. Man liefert ihnen also ein schönes, parisches, großes, und ergiebiges Marmorklotz, welches einem großen Felsen nicht unähnlich ist. Der Wucher mischt sich darein. Sie schneiden, so weit es zureicht, so viel Stücke davon, als es möglich ist, um große Tafeln zum Verkauf daraus zu machen. Das Hauptstück des Marmors wird mager; es verliert von seiner Dicke und Ausdehnung; die Statüe mag selber sorgen, wie sie Platz finde. Dennoch geht man ohne Gewissen zu Werke, und anstatt eines ausgestreckten Armes macht man eine am Körper angekleibte Wurst; anstatt einer weiten herrlichen Falte schleichet sich ein angepaptes Gewand in die Arbeit; die Statüe wird zusammengedrängt, so weit der ausgemergelte Marmor es zuläßt. Fragt man nun nach einem oder dem andern Arm, oder nach dieser oder jener Falte; so finden sie bald eine Entschuldigung, und sagen: wir hatten zu wenig Stein. Demohngeachtet wollen sie sich doch den Namen eines großen Künstlers anmaßen, ob sie gleich auf Kosten der Kunst eine bloße Mißgeburt zu Stande gebracht haben. Ob zwar meine Absicht hier ganz und gar nicht ist, den Leser mit Fabeln oder Hirngespinnsten zu unterhalten; so kann ich mich doch nicht enthalten,

einer

einer beynahe unmöglich scheinenden Geschichte zu gedenken: In Avarien erhielt ein Bildhauer einen oft gewünschten Befehl, Statüen zu verfertigen. Er vollzog ihn mit oben erwähnter Aemsigkeit, und erhielt dafür seine Belohnung. Weil aber diese Arbeit keinen Beyfall erhielt; so wurde ein Bildhauer zu derselben Verbesserung berufen. Dieser entschloß sich fast wider seinen Willen, ein fremdes Werk von Marmor zu verbessern; erwahnter Tafeln ungehindert aber wurden die Statüen viel ansehnlicher, und, welches beynahe unglaublich ist, auch größer als vorher. Also mußte der unschuldige Marmor dreyerley Gewalt ausstehn, ehe und bevor er zu der Ehre gelangte, wodurch er selbst, und der Ort, auf dem er pranget, verherrlichet worden.

Ich habe zu Rom das Modell einer päbstlichen Colossalfigur lange vorher im Kleinen gesehen, ehe man das Maaß um den Marmor nach Carrara geschickt hatte. Anderwärts aber sucht man vorher Marmorstücke, und macht die Modelle auf ein Gerathewohl nach der Masse des Steins. Dergleichen Fälle können den Liebhabern der Kunst zu einiger Warnung dienen.

Ich kehre nun wieder zu unserm fleißigen Schüler zurück, welcher sich sehr in Acht nimmt, daß der Meisel ihm nicht zu viel Stein wegreiße, und sich auch über dieses nach dem angegebenen Unterricht ziemlich gut anstellet. Nur muß ich ihm

ihm noch dieses sagen, daß er nicht allein die vordern Profile, sondern auch die hintern durch ermeldete Faden andeuten müsse, und allda nur die mittlere Linie allein herunter zu zeichnen habe. Hierauf stellt er sich mit der Schnur und dem Bley in der Hand vor das Angesicht des Originalkopfs, schließet ein Auge zu, läßt die Schnur über das Angesicht und über das Halsgrübchen herab hangen, welches in allen Stellungen das Mittel ist. Ist dieses geschehen, so sieht er, wo der Kopf sich mehr oder weniger hinwendet, und ob die Schnur mehr oder weniger von der Nase abweiche: Denn eine solche Entfernung muß im Marmor, so viel es möglich ist, gleich angemerkt werden.

Solchergestalt hat man besagtes Grübchen zur ersten Linie, und den Mittelpunkt des Angesichts zur zweyten Linie, welche beyde Linien man nicht verlieren muß.

Man mißt hernach vom obern Plan, wie weit die Stirne, die Nase, das Kinn, die Halsgrube, und jeder andrer Theil, den man in Acht nimmt, herab reiche. Sind diese Zeichen angedeutet, so kann man unbesorgt den Marmor angreifen, und das Grobe davon hauen. Ob man gleich keinen Anstand nehmen darf, seitwärts nach den Profilen alles wegzunehmen; so muß man dennoch besorgt seyn, daß Stein übrig bleibet, damit, wenn die vordern Theile nicht gelingen, man Mittel zu helfen finde, welches das Beste in der

ganzen

ganzen Kunst ist. Dabey muß aber sich niemand einbilden, daß er ein Michelagnolo sey, welcher in seinem hohen Alter oftmals zum Schrecken seiner Schüler den Stein bis auf das Lebendige angriff, und ohne Gefahr erstaunliche Klötzer herunter schlug, und also durch einen Schlag oft mehr ausrichtete, als andre in vielen Stunden. Das macht aber, weil er eine sichere und muthige Gewalt sowohl über den Stein als über das Eisen hatte. Er war ein mächtiger Gebiether seiner Hände, die seinem Verstande, so lange er lebte, ihren Gehorsam niemals versagten.

Vorzeiten wurden die Schüler auch auf folgende Art abgerichtet: Sie mußten das Original in eine Mulde vor sich hinlegen, welche Art aber in Italien endlich um deswillen für nichtswürdig erkannt wurde, weil das Werk dadurch selten gut gerieth. Man sagt, oben genannter Bresciano habe seinen Moses also verfertiget, der deswegen zu kurz geworden sey. Michelagnolo soll die Originalstatüe in einen Trog voll Wasser gelegt haben, welches er nach und nach abgelassen habe. Die Theile sollen also punktweis empor gestiegen seyn, die er in Acht genommen, und sie hernach in den Marmor übergetragen habe. Diese Art kann wohl einem Schriftsteller, aber keinem Künstler gefallen. Diese bleiben bloß bey dem stehen, was Michelagnolo in seinem Alter übte, und nicht bey dem, was er in der Jugend nur als einen Versuch angestellt hatte. Das rathsamste

samste ist, die Bilder aufrecht zu arbeiten, und noch besser wäre es, wenn man sie in der Höhe, und an dem für sie bestimmten Orte selbst vollenden könnte. Was ich oben von den Faden gemeldet habe, erfordert noch den Zusatz, daß man sie am Ende der Arbeit wegnehmen, und, weil alle Formen da stehn, zu Ausführung des Ganzen nur dem Augenmaaß folgen müsse. Ich übergehe die Meynung gewisser Bildhauer mit Stillschweigen, welche glauben, die Faden wären unsicher, und nicht rathsam, sondern man müsse sich vielmehr des Zirkels zum Abmessen bedienen, weil das Modell könnte verrückt und alles in Verwirrung gebracht werden. Ein geschicktes Genie findet aber allezeit Mittel, sich zu helfen.

§. 13.

Von der Art und Weise, entweder das Große ins Kleine, oder das Kleine in das Große zu bringen.

Da das Modell und der Marmor selten von gleicher Größe sind; so müssen die Verhältnisse des Kleinen nach dem Großen genommen, und in den Stein, der größer ist, übergeschlagen werden, worinn man auf folgende Art zu Werke gehet: Hat man z. E. ein Brustbild vor sich, so mißt man die ganze Höhe des Kopfs oder des Brustbildes. Diese zeichnet man auf ein Linier, und theilt sie in 16 gleiche Theile, die man Unzen nennen kann. Auf gleiche Weise verfährt man mit dem Steine,

und so sind alle Theile verglichen. Wenn also das kleine Modell, z. B. von den obersten Haaren bis zur Nase 7 Theile giebt; so müssen auch 7 Theile oder Unzen vom größern Maaßstab auf den Stein gezeichnet werden. Man kann auch die kleinsten Theile bestimmen, wenn man jede Unze in 2 oder 4 Minuten abtheilt. Hat also das Angesicht im Modell 10 Unzen und 3 Minuten; so nimmt man im großen Stabe auch so viel, und überträgt sie auf den Stein, und also verfährt man mit allen Theilen. Dieses ist die leichteste Manier, einen kleinen Kopf größer zu machen.

Es giebt Gläser, welche den Gegenstand entweder größer oder kleiner zeigen. Diese dienen, eine Arbeit zu untersuchen. Man entdeckt die Fehler des Kleinen durch das Vergrößerungsglas, und so umgekehrt. Ueberhaupt ist es gewiß, daß, je enger die Theile beysammen sind, desto leichter man ihren Zusammenhang beobachten könne. Man entdeckt dadurch die Fehler in der Zeichnung, in dem Umriß und im Ganzen sowohl, als in den Theilen, weil solche Beobachtungen im Großen alles zerstreut, von einander entfernt, und gleichsam unverbunden darstellen. Was ich von beyden Maaßstäben gesagt habe, zieht eben die Wirkung nach sich, welche bey den Malern durch die ihnen gewöhnlichen Gatter wahrgenommen wird. Wollen sie ein kleines Gemälde, oder einen Entwurf in ein sehr Großes übertragen, so machen sie mit der Kreide auf die kleine Schilderey ein

Gatter,

Gatter, z. B. von 16 Theilen nach der Höhe und Breite, und eine gleiche Abtheilung zeichnen sie auf die große Leinwand. Alsdann geben sie darauf genau Achtung, was jedes Viereck im Kleinen enthalte, und zeichnen eben dasselbige in das große Viereck, nach der Ordnung, die sich im Kleinen darstellt. Auf diese Weise erscheint unvermerkt die kleine Figur in einer Größe, die der Leinwand gemäß ist. Wird irgend ein Leser bey dieser Stelle zum Lachen bewegt, und sagt: er wisse dieses schon lange und besser; so mag er sich zugleich merken, daß sie nicht für ihn hergeschrieben worden, und wenn er es besser weis, er seine Art jungen Leuten mittheilen und nicht verhöhlen möchte.

§. 14.

Was für Köpfe die Anfänger kopiren sollen.

Ich wünschte, daß der Kopf, den ein junger Schüler nachmachen soll, einer von den vollkommensten in Marmor oder Gyps wäre, damit er sich die leichteste, schönste, beste und edelste Art der Kunst in seine Gedanken und in seine Einbildungskraft einprägte, und sich anfangs nicht gleich in Haare oder Bärte einließe, wo er zwar für sich Arbeit genug, aber weniger Nutzen finden würde. Wo nehmen aber wir Deutsche dergleichen anständige Köpfe her? Wir haben verschiedene solche vom Antiquen abgeformte Muster, die wir bey den

meisten Künstlern mit Vergnügen antreffen, und welche zu unsrer Absicht dienlich seyn können. Ich will also nur einige zum Beyspiel nennen, und mir vorstellen, als wenn ich mich zugleich mit dem Schüler in Rom aufhielte; nach diesem kann ein geschickter Lehrer sich richten.

Ich würde also dem Schüler denjenigen Kopf vorsetzen, den man zu Rom die Juno vom Hause Cesi nennt. Diese Juno ist eine ungemein gut gekleidete Statüe, die man sowohl, als ihren Kopf insonderheit, ohne Anstand hochschätzen muß, weil darinn alle Vollkommenheiten herrschen. Ihre großen Augen, ihr ernsthafter Mund und ihr unnachahmliches Profil, erwecken Lust und Eifer zur Arbeit. Es sind noch mehr solche Köpfe der Juno in der Villa Ludovisi von Marmor, und im Palast Barberini, im Cabinet Strozzi, und andre verschiedene in kostbaren Steinen geschnitten.

Hierauf würde ein alter Mannskopf ohne Bart zu weiterer Nachahmung des Schülers nützlich seyn. Man wähle sich also einen Philosophen von einem vortrefflichen Meister, wie zum Beyspiel Cicero im Palast Ludovisi, welcher mit grosser Leichtigkeit formirt ist.

Endlich wollte ich ihm einen ehrwürdigen Alten mit dem Bart, und theils mit guten, theils wunderbaren und ihm anständigen Haupthaaren vorstellen, wie der Farnesische Homer, ein Wunderwerk der Kunst, der gleichsam seine Gedichte

dichte abzusingen, und eine freywillige Blindheit auszudrücken scheint.

Wenn man mit allerhand Köpfen von Gyps versehen ist, so lässet sich anstatt dieser obigen leicht eine Wahl treffen, den Schüler auf gute Wege zu führen. Moderne Arbeiten wollte ich niemals anrathen, weil sie gemeiniglich selbst nur von Schülern verfertiget worden; doch giebt es aber auch manche vortreffliche Muster darunter. Wenn gemeldete antique drey Köpfe, oder andre dergleichen abgebildet wären; so könnte der Schüler desto sicherer weiter gehn, und andre Köpfe kopiren, die man zu Rom in den Palästen so wohl, als heute im Capitolio häufig findet. Wer Rom dieser Künste wegen besucht, muß hauptsächlich in den Palästen Colonna, Farnese, Ludovisi, Medicis, Cesi, Borghese, Mathei, Pamphili, Giustiniani, und andern sich umsehen, und sich um die Gypse bewerben. Ich kann hier nicht unangemerkt lassen, daß selbst im Vaterlande unzählige antique Köpfe von Gyps angetroffen, und deswegen, weil sie nur von Gyps sind, wenig geachtet werden; ob sie schon zum Studiren weit geschickter sind, als die Originale, wie ich bereits anderwärts erwiesen habe.

§. 15.

Von der Nothwendigkeit, die Köpfe vorzüglich gut zu machen.

Die Köpfe gut zu bilden, ist ein Stück von solcher Wichtigkeit, daß man davon nicht genug

Regeln geben kann. Es ist offenbar, daß, wenn der Kopf schön ist, alles übrige im Auge des Beobachters auch schön werde, und wenn der Kopf ihm ungestaltet vorkömmt, er alles andre auch vernachläßige. Man kann noch mehr sagen: es sind so viel verschiedene wunderbare Theile im Kopfe, daß, wenn man einen jeden insonderheit, oder auch alle zusammen an ihre gehörigen Stellen gebracht hat, man sich fast eben desselbigen Lobes getrösten könne, welches ein andrer durch eine noch so fleißig und richtig verfertigte Statüe verdient. Denn ein jeder, welcher das Angesicht betrachtet, wird gleich zum Richter, und weis zu sagen, ob der Kopf gut oder schlecht sey; hingegen von andern Theilen des Leibes wird er alles nur überhaupt nehmen, und ohne Einsicht der Kunst beurtheilen. Weil also meistens nur der Kopf allerley Meynungen und Tadel ausgesetzt ist; so muß man auch dabey alle Mühe anwenden, mit einer reifen Ueberlegung daran zu arbeiten, und dieses um so viel mehr, als man in der Betrachtung des ganzen Antiquen wahrnimmt, daß bey nahe alles nur in Portraiten besteht.

Alle antiquen Medaillen sind entweder Köpfe oder Brustbilder, und alle Statüen sind für Köpfe von Helden, die sie vorstellen, gemacht. Dieses zu beweisen, darf man nur eine Statüe in einer Consularkleidung ansehen, so wird man gleich einen Claudius, einen Fabius, oder Marcellus erblicken. Sind es Kleidungen eines Kaisers;

so

so zeigt sich ein Cäsar, Augustus, Titus und Domitianus. Stellen sie Kaiserinnen vor; so steht die Livia, die Agrippina und Julia da. Sind es andre Monarchen; so zeigt sich Alexander und Darius. Sieht man Helden und Feldherren; so kennt man gleich dem Scipio und den Hannibal. Stellt man sich Könige vor; so zeigt sich Romulus, Martius und Tarquinius. Als Philosophen erscheinen Sokrates, Solon, Plato und Aristoteles. Im Rednergewand findet man gleich den Demosthenes, Sokrates und Cicero. Unter den Poeten stehen jederzeit Homer, Orpheus, Horaz und Virgilius oben an. Unter mannbaren Weibern prangen vor andern eine Amazo, eine Hippolyta und Camilla. Als Jünglinge sind der Adonis, Narcissus und Hyacinthus vor andern merkwürdig. Werden Gottheiten gesehen; so kennt man gleich den Jupiter, die Venus, den Mars und den Saturnus.

Man kann fast sagen, daß das Angesicht ein Spiegel sey, in welchem man alle Tugenden und Laster wahrnehmen kann. Die Gesichtsbildung oder Physionomie so wohl, als die Leibesbeschaffenheit und das Temperament stellen die innerlichen Beschaffenheiten der Seele vor.

§. 16.

Welcher Theil im Angesichte vor andern auszuarbeiten ist.

Ist man nun entschlossen, einen gewissen Kopf zu kopiren, und hat man bereits den Marmor, wie oben berichtet worden, an seiner Stelle zubereitet; so kann man mit dem starken Eisen allgemach denselben in eine Form überhaupt zusammen hauen, und den ersten Theil mit dem gespaltenen Eisen fast bis auf das Lebendige angreifen. Als Michelagnolo gefragt wurde, wie er es mache, daß er so schöne Statüen und Köpfe aus dem Stein heraus brächte? so antwortete er: dieses ist ganz leicht, denn die Figur steckt schon im Marmor. Was ist also zu thun? Man stemmt und hauet den Stein fleißig davon, und räumt alles weg; so steht die Figur vor Augen, und tritt gleichsam selbst hervor.

Es kömmt also nur darauf an, wie man zu Werke gehen soll, den Marmor wegzuräumen. Man fängt bey oben gedachtem ersten Theil, nämlich bey der Nase an. Denn durch diese wird man nach und nach die ganze Menge der übrigen Theile des Kopfs finden. Hier muß man aber kleine und scharfe Eisen, auch kleine Raspeln brauchen, damit man ihre Spitze von unten empor bringe, und daran, als einer gefährlichen Sache, nichts zerbreche. Ist sie sodann erhöht; so zeigt sie gleich drey Theile des Angesichts, die Entfernung

nung der Ohren und ihren Platz, die Kruspel, das Halsgrübchen und die Kehle. Man entdeckt auch gleich einen großen Theil der Bildung und des Ansehens des Portraits.

Gleichwie aber die Nase der erste Theil der Arbeit ist; so muß sie hernach auch der letzte seyn, welchen man am Ende aller Bemühung völlig ausarbeiten muß; denn die Nasenlöcher darf man nicht eher formiren, als bis alles andre vollendet worden, weil sie ein erhabenes und hohles Wesen, und aus dem Grunde zerbrechlich sind.

§. 17.

Von dem Schönen und Leichten in der Ausarbeitung eines Kopfs.

Wenn sich endlich die Nase auf ermeldete Weise darstellt; so erlangt der Kopf schon ein gewisses bedeutendes Ansehn, und eine Leichtigkeit, welche, so bald man mit einem gewissen Schwung anfängt die Wangen seitwärts zu formen, sich augenscheinlich äußert und vermehrt. Dieses geschieht, wenn man von den Nasenlöchern bis an den Ort, wo die Augenbraunen aus dem Schlafe wachsen, und von den Nasenlöchern bis an den Ort, wo das Kinn anfängt, Stein wegnimmt. Dieser Schwung, oder die Gestalt der Wangen, ist eine der wichtigsten Arbeiten im ganzen Angesicht. Die Regel, die Wangen zu formen, besteht darinn, daß man unter der Nase und unter dem Ohr eine gerade Linie zieht, diese in zwey

gleiche Theile zwischen der Nase und dem Ohr absondert, und dort einen Punkt bohrt, den Zirkel dort ansetzt und damit herumfährt. Dieses deutet ein schönes Profil an, und bestimmet den Ort der Augenbraunen, der Augen, der Nase, des Mundes und des Kinnes.

§. 18.

Von der Nothwendigkeit, einen Punkt vest zu setzen, und alle Theile des Kopfes zu bestimmen.

Wenn man ein Angesicht nur durch das bloße Augenmaaß verfertiget hat, so nimmt man gemeiniglich wahr, daß desselben Theile fast niemals beysammen sind. Man sieht, daß viele Köpfe so gar von antiquen Portraiten auch zuweilen von großen Meistern entweder ein Auge höher, als das andre, oder die Nase mehr auf eine Seite als auf die andre, den Mund gekrümmt, die Ohren zu weit auseinander, und schlecht gesetzt vorstellen, welches Gelegenheit giebt, daß sie sodann billig getadelt werden. Dergleichen Ungereimtheiten zu vermeiden, ist es sicherer, eine Regel, als nur das Augenmaaß zu brauchen.

Wenn das Gesicht schon entworfen, und die Mittellinie von der Stirne herab auf den Marmor vest gesetzt ist, so muß man durch eine Senkschnur dieselbe wiederum untersuchen, ob sie richtig und senkrecht sey. Sodann macht man an

der

der obersten Spitze der Stirne einen unkenntlichen Punkt, und auch einen dergleichen am äußersten Orte des Kinnes. In diese Punkte setzet man den Zirkel, und untersuchet dadurch die Entfernungen aller Theile gegen alle Seiten. Diese Punkte werden am Ende der Arbeit durch eine Raspel oder durch ein Schneid- oder Glätteisen leicht wiederum ausgelöscht. Dieses noch bey wenigen Bildhauern gebräuchliche Eisen zum schneiden ist zum Glätten des Marmors weit bequemer und geschickter, als alle Raspeln, nach welchen man erst mit Schmergel und Poliren mühsam zu Werke gehen muß, welche Arbeit aber durch das Schneideeisen erspart wird.

§. 19.

Von der Stellung und Bewegung des Kopfes.

Eine schöne Bewegung, oder eine gute Stellung, ist in den Köpfen so nothwendig, daß man nicht unrecht sagen kann, daß alles allein darinn bestehe. Denn wenn man allenfalls einen Kopf geradehin machet, daß er aufrecht, ohne die geringste Art, auf der Brust stehet; so wird deswegen die ganze Figur tadelnswürdig seyn: dahingegen, wenn der Kopf sich mit Artigkeit wendet, denselben jedermann bewundern wird. Also muß man dergleichen Köpfe meiden, welche gerade in die Höhe sehen; denn dergleichen findet man weder im Antiquen, noch beym Raphael, auser,

ser, wo die Nothwendigkeit dergleichen erfordert, wie man dieses in der Geschichte der Niobe und ihrer Kinder sieht, welche vom Apollo und von der Diana durch Donnerkeile erschlagen, die Niobe aber in Stein verwandelt worden. Alle diese verwenden ihre Gesichter übermäßig.

Dergleichen Köpfe sieht man aber in Raphaels Werken nicht. Und wenn sich ja einer unter unzähligen befindet, so sieht man ihn doch zum wenigsten ganz anders gezeichnet. Eben dieses haben alle große Meister in Acht genommen.

Dennoch hat man die Freyheit, daß man sich in solchen erhabenen Werken zuweilen gewisser stolzer Freyheiten bedienen darf. Dahero sieht man im Antiquen nicht selten gewisse Ungleichheiten in den Gesichtern, welche eine lebhafte Bewegung und eine gewisse Schönheit verursachen; sie sind aber nicht verrückt, oder aus ihrer Stelle, sondern fast unvermerkt von der Gleichheit der Theile verwendet, welches vornehmlich in den Lippen und Augenliedern geschehen kann.

Was ich vom Kopf der Niobe gesagt habe, wird auch dadurch bestätiget, wenn man ihn mit andern antiquen Weiberköpfen vergleichet. Denn man wird finden, daß eine solche Bewegung durch die Geschichte und gewisse Gegenstände gleichsam mit Haaren herbeygezogen worden.

Dieje-

Diejenigen Köpfe, welche abwärts sehen, sind meistens der Stellung nach sehr schön, weil sie ein anständiges Licht bekommen, und artig sind. Die Wahrheit dessen wird durch viele wunderbare Werke großer Meister bestätiget. Man sehe nur den Antinous, den Herkules, die Flora, die Flußgötter, den Apollo, den Bacchus, und die Stücke vom Raphael.

Man beobachtet auch, daß im Antiquen mehr Köpfe auf die linke, als auf die rechte Seite sehen, gleichsam, als wenn auf dieser Seite sich mehr Artigkeit zeigte. Man hat auch wahrgenommen, daß die Achsel, wo der Kopf hinsieht, gemeiniglich höher ist, als die andre. Dadurch entsteht auch die schöne Bewegung des ganzen Leibes, oder der Statüe; denn er wird dadurch angenehm, natürlich und fast wie ein lateinisches S gekrümmt, wie das Antique es oft zeiget, und dadurch verhütet der Bildhauer das trockene, oder stangenmäßige, gerade und häßliche Aufrechtstehn.

Viele große Männer stehn in den Gedanken, daß es erlaubt sey, die Wendungen der Köpfe, so viel es möglich ist, stärker zu machen; denn weil sie ohne Hülfe andrer Theile des Körpers ganz allein stehn, so würden sie matt, starr und schwach, wenn sie keine Wendung oder Bewegung hätten. Doch muß man sich dabey vor dem schädlichen Zuviel in Acht nehmen.

Um also eine gehörige Ordnung zu treffen, muß man, wenn der Kopf mit Majestät gerade

auf

auf die Brust sieht, denselben keinesweges seitwärts, oder ins Profil richten, vielweniger die Falten des Gewandes am Hals um den Kopf dahin wenden. Wie weit ein Kopf ins Profil gewendet werden könne, weis jeder Künstler an sich selbst wahrzunehmen. Schwerlich wird er mit dem Kinn bis an das Achselbein kommen. Demohngeachtet handeln einige doch so unüberlegt, daß sie den Kopf weit darüber verdrehen, welche Stellung aber keinen natürlichen, sondern einen verrenkten Hals und Menschen zum Abscheu vor Augen bringet.

§. 20.

Von den Haaren.

Niemand wird zweifeln, daß die Haare die größeste Zierde eines Kopfes sind; der Mangel derselben hingegen eine Ursache der größesten Unförmigkeit ist. Sie müssen aber auch wohl geordnet, an ihren rechten Ort, und nach dem Verhältniß des Gesichts in gewisser Menge vorhanden seyn. Die Figuren der guten Zeiten sind mit Haaren versehen, welche groß, lockicht und fleißig ausgearbeitet sind; anstatt, daß die Neuern ihre Haare kaum angedeutet haben. Also sieht man an antiquen Weibern, am Apollo, und am Bacchus, breite, feine und mannichfaltige Haare. Am Hermaphrodit sind verwunderungswürdige Haare von Zöpfen und Locken mit Binden zusammen vereiniget, daß es scheint, als wenn mit Fleiß Manns- und Weibshaare, oder Kopfzierden vereiniget

einiget worden wären. Die Alten haben sie bey Weiberköpfen an den vordern Theilen niemals auf die Achsel fallen lassen, und bey Mannsfiguren sieht man sie fast stets in einer gleichen Lage und Ordnung. Sie sind meistens in der Mitte getheilt, und ein Theil hier, der andre dort von der Stirne weg, über die Hälfte der Ohren gezogen; sie stehen alle rückwärts, und von da fallen einige auf die Achsel, einige aber rückwärts auf den Hals.

Auf der Stirne ist ein Band, welches um den ganzen Kopf geht, und denselben gleichsam umringet. An der Venus und am Apollo findet man über gedachte Ordnung hier und da Haare, und davon in der Höhe der Stirne eine andre Verknüpfung, welches aber nicht rathsam ist, weil es, anstatt zu zieren, viele Artigkeit von den kleinen Locken, Wellen und von Wiederscheinen benimmt.

Das schönste ist, die Massen der Haare in mehr Zöpfe oder Theile abzusondern, so, daß einer in den andern geflochten sey, und jener Theil, welcher von seiner Wurzel aus in die Höhe geht, in seinem Schwunge sich erniedrige, und wieder hineingebogen werde; diejenigen Theile aber, welche vertieft sind, sich erheben und steigen, damit die Wellen nächst den geraden Haaren und ihrer Auseinanderfliegung zu liegen kommen, die Massen aber allezeit einen Contrast machen, und die Theile, welche oben sind, mit den Theilen in der

Vertie-

Vertiefung sowohl links als rechts übereinstimmen. Daß nächst am Nackenden keine Wiederscheine seyn; daß man in der Arbeit mit dem gespaltenen Eisen oder Hundszahn fortfahre; daß man durch dem Bug der Haare unvermerkte Massen entdecke, und endlich in einer Stufe der Haare hin und wieder mit Artigkeit eine Zerstreuung verursache, und Achtung gebe, daß der männlichen Haare nicht zu viel und nicht zu wenig sind.

Das Antique hat die Haare von Massen abgeklaubt, und dieselben gleichsam durch einen Kamm aus einander getrieben, auch zertheilt, und Wiederscheine von wunderbaren Durchbohrungen beygefügt.

Die Regel der schönsten Haare ist, daß die Massen einen guten Contrast machen, und durch die Aushohlungen nicht zusammen treffen; daß bey einer dicken Gruppe ein niederer Platz sey, mithin ein naher Theil mit dem andern jederzeit in eine Gegenstellung komme. Allein der gröfseste Kunstgriff im Bart und in den Haaren, welcher eine ausnehmende Reizung macht, ist eine eingebildete sanfte Bewegung der Luft oder eines sanften Windes, als wenn er in die Haare flatterte, dieselben mit einer Anmuth in Verwirrung setzte, und sie stets von der Wendung des Angesichts abwärts wehete; wodurch sich eine nicht geringe Anmuth einschleicht.

Die Bärte müssen sich am Kinn erhöhen, und an ihren Seiten sich theilen, damit die Wangen und Backen nicht verdeckt werden.

In den Portraiten muß man sich an die Lage der Haare binden, wie sie sich natürlich darstellt; denn sie tragen alles mögliche zur Aenlichkeit bey. Das Antique hat fast ihre Wurzel hinter den Schläfen deutlich sehen lassen, und also ihre Massen zurück getrieben, damit man sie nicht für falsche oder geborgte Haare ansehen möchte. Endlich bemerke ich überhaupt noch, daß die Haare des besten Antiquen gemeiniglich groß, lockigt und fleißig ausgearbeitet sind. Dahingegen neuere Künstler dieselben kaum angedeutet, und sonderlich an weiblichen Köpfen sehr dünn gemacht haben.

§. 21.

Von der Stirne.

Die Stirne ist derjenige Theil des Angesichts, welcher den Raum zwischen den Augenbraunen und den Haupthaaren der Höhe nach einnimmt: Nach der Breite aber reichet sie bis an das Ende der Augenbraunen und an die Schläfe, wo sie sich mit dem Wangenbein vereiniget, welches die Vertiefung der Augen macht, und durch die Ausbreitung der Wangen über die Ohren fortgeht.

In der Stirne sieht man, gleichsam wie in einem Spiegel, das Vergnügen, oder die Traurigkeit des Gemüthes, den Zorn, die Ruhe und andre Leidenschaften. Ihre Höhe wird in zwey gleiche Räume getheilt, welche sich in allen Stirnen natürlicher Weise findet, wie im Herkules

und andern Alten. Jedoch in Antinous, Apollo, Bacchus und andern Jünglingen werden sie nur ganz gelind angedeutet. In der Venus und andern schönen Weiberköpfen bestehen sie gleichsam nur in der Einbildung. Der obere Theil ist gemeiniglich von Haaren geziert, welche dort ganz sanft scherzen, und entweder die Hälfte, oder auch mehr oder weniger einnehmen. Der untere Theil gerade an der Nase ist jederzeit durch zwo tiefe Linien getheilt, wie in den Alten zu sehen ist. Bey jungen Personen erscheint nur eine dergleichen angedeutete, bey Weibern aber nur eine eingebildete Linie.

Da diese Abtheilung die Stirne nach der Höhe in zwey gleiche Räume theilet, und ein jeder schon in zwey Theile unterschieden ist, das Ende aber mitten in die Augenbraunen fällt; so werden vier Berge von verschiedenen Höhen, Formen und Größen daraus, welche bey den Alten sehr hoch, bey der Jugend aber wenig wahrzunehmen sind, bey Weibern hingegen nur eingebildet erscheinen.

Wenn also diese Stellen angeordnet sind, so arbeitet man alles folgender Maaßen: Man macht ein flaches Viereck, welches bis an die Augenbraunen reicht, und sich in die Höhe ausbreitet. So dann wird ein andres kleineres Viereck von der Höhe bis an das Ende der Augenbraunen am Schlafe mehr oder weniger, nach dem Unterschied der Gesichtsbewegungen gemacht. Von der Höhe der Stirne gehen zwey Vierecke gegen

das

das Mittel und die Schläfe. In diese kömmt die Anlage der Runzeln, der Adern, der erhöhten und fleischichten Theile, welches die Natur reichlich anzeigt.

Einige wollen behaupten, daß eine kurze Stirne bey den Griechen für schön gehalten worden, und nach den heutigen Begriffen eine hohe Stirne unrecht für schön angegeben werde. Meines Erachtens kömmt es auch hier auf das verhaßte zu viel und zu wenig an. Doch hat eine niedere Stirne allemal den Vorzug, wenn man das Antique betrachtet, welches immer die schöne Natur, keinesweges aber den Eigensinn eines Modegeistes nachahmt, welcher die Stirne höher macht, als das ganze Gesicht.

§. 22.

Von den Augen und den Augenbraunen.

Es ist ein besondrer Kunstgriff der Natur in den menschlichen Augen, daß sie durch die Thränen die Traurigkeit des Gemüthes, und durch das Lachen die Freude anzeigen. Die Natur hat die Augen unter die Bogen der Augenbraunen gesetzt, damit sie gleichsam aus der Dunkelheit hervorblitzen, in die Herzen, so zu sagen, Pfeile abschiessen, und zugleich die Führer und die Fackel aller menschlichen Handlungen vorstellen. Diese Betrachtung könnte zu einer gelehrten Abhandlung und zu akademischen Gesprächen einen reichen und häufigen Stoff abgeben, wovon der Gegenstand

wichtig genug wäre. Allein wir begnügen uns hier mit der bloßen Erzählung ihrer Beschaffenheit.

Die Augen stehn unter den Augenbraunen und unter der Stirne, welche ihnen zur Sicherheit und Bedeckung ihrer Verrichtungen dienen. Sie sind durch die Augenbraunen eingeschlossen, und scheinen eyförmig zu seyn. Sie können sich durch eine Haut öffnen und schließen, welche man die obern und untern Augenlieder nennt. Ihre Oeffnung zeigt sich von einem Augenwinkel bis zum andern. Sie stimmen mit der Höhe der Nase überein, und sind so gesetzt, daß, je mehr ihre Theile gegen die Spitze der Nase gehen, je mehr sie auch stufenweise zurück weichen. Das Antique läßt jederzeit wenig, oder nur feine, aber keine zusammengewachsenen Augenbraunen an der Nase sehen; denn diese streiten wider die Eigenschaften einer wahren Schönheit. Das übrige ist aber dergestalt voll, daß, wo sie voll und dick sind, die Augenlieder unten in der Aushohlung liegen.

Das Antique zeigt in lebendigen Figuren niemals ganz oder zum Theil geschlossene Augen, ob sie gleich gegen die Erde gekehret sind. Es ist also ein überaus großer Fehler, wenn sich in den schönsten Figuren die Augen eher zu wenig als zu viel öffnen.

Das

Das Antique hat in die Augen eines Portraits niemals das Licht gemacht. Dieses Licht ist im Augapfel entweder ein Zirkel, eine runde oder halbrunde Vertiefung, oder eine Grube; im schönen Griechischen aber findet man dergleichen nicht. Doch haben einige das Licht angebracht, wie man es im kleinen Marcus Aurelius sehen kann, wo dasselbe deutlich gezeichnet ist. Zuweilen hat das schlechtere Antike das Licht unter den obern Augenliedern eingegraben, daß eine halbrunde Grube erschien. Die Alten haben auch den Augapfel ausgegraben, und anstatt dessen kostbare Steine hineingesetzt, welche den Glanz des Lichtes vorstellen mußten, wie man es in vielen steinernen und metallnen kleinen und großen Statüen oder Brustbildern sehen kann. Diesen Satz zu bestimmen, scheint es, daß die Stellung und der Ort, wo eine solche Statüe hingesetzt werden soll, viel beytragen könne, daß nämlich das Auge mehr oder weniger kenntlich und sichtbar gemacht werden muß, welches durch das einfallende Tagelicht geschehen kann; doch, wie ich gemeldet habe, sieht man es in keinem guten alten Stücke.

Damit ich endlich zur Arbeit selber komme, so ist zu beobachten, daß, wenn man über die Augenbraunen bis unter das Auge die grobe Ausmeiselung anfängt, man einen vertieften Raum machen müsse, in welchem man durch weitere Arbeit alle gehörigen Theile des Auges finden könne.

Hier kann man bemerken, daß Jupiter, Apollo und die Juno die Augen groß und rund gewölbt, doch enger als gewöhnlich, in der Länge haben, um derselben Bogen desto erhabener zu halten. Die Pallas hat auch große Augen, ihr oberes Augenlied ist aber mehr gesenkt, als an andern Gottheiten, um ihr einen züchtigen, und jungfräulichen Blick zu geben. Die Venus aber hat die Augen kleiner, und das untere Augenlied, welches in die Höhe gezogen ist, bildet das liebreizende und schmachtende Wesen.

§. 23.

Von der Nase.

Die Nase ist die Richterinn des Geruchs, eine Herberge der Lebensluft, eine Zierde des Angesichts, und zwar eine so nothwendige Zierde, daß es ohne dieselbe ganz ungestalt und häßlich wäre.

Wenn man die Nase macht, so muß man sie eher lang oder groß, als klein, und eher hoch, oder einer Adlernase gleich, als eingebogen machen. Die Nase ist an ihrer Spitze gemeiniglich so hoch, als breit. Ihre Höhe theilt sich zwischen den Nasenlöchern und ihrer Höhe. Dieser Raum zwischen der Nasenspitze und dem Anfange des Buckels wird in vier Berge eingetheilt, davon auf jeder Seite einer ist; der unterste Theil füllt jederzeit die Höhle an den Nasenlöchern; höher aber füllt er

das

das Zeichen der Nasenlöcher oberhalb. Die Abtheilung mitten in gedachten Bergen wird allein durch den Berg oder Buckel erfüllt, welcher in der Höhe pranget, und sich in eine lange und enge Form ausbreitet. Die Backen helfen der Nasenspitze, und erheben sie auf beyden Seiten über alle andre Theile des Angesichts.

Die Nase fängt bey den Augenbraunen an. Von ihr an entspringen die Wangen, und diese begleiten fast alle Verrichtungen. Ermeldete Berge, Anhöhen, oder Buckel, erscheinen bey den Alten jederzeit; bey der Jugend aber sind sie gelinde, und bey Weibern nur eingebildet.

Der Plan der Nase wird oberhalb in ein langes Viereck gearbeitet. Hernach nimmt man so viel Stein weg, daß immer davon etwas übrig bleibet: man läßt nämlich auf beyden Seiten der Augenbraunen ihre zween Winkel stehn, welche fast bis ans Ende der Arbeit bleiben, wie wir oben gesehen haben.

§. 24.

Von dem Munde.

Ein schöner Mund zeigt sich, wenn man poetisch redt, wie ein Schatzkasten voller Perlen, welche das angenehme Pfand des Friedens sind. Er ist die Munterkeit, die Liebe und das Gefängniß des Herzens selbst; die Corallen der Lippen aber sind die Tyrannen der Seele, weil die Majestät

des Lächelns dort auf dem purpurnen Throne Platz nimmt, wie Petrarch von seiner Laura gesungen hat.

Der Mund hat seine Stelle zwischen der Nase, dem Kinn und den Wangen. Er wird in zwey Theile geschnitten, welche man die Lippen nennt, und die im Reden verschiedene Bewegungen und Ausdrücke verursachen. Die Oberlippe wird wie ein Bogen, als das wahre und schätzbare Rüstzeug der Liebe, gezeichnet: diese Lippe ist jederzeit länger, als die Nase breit ist.

Das Antique hat in den schönsten Köpfen die Lippen jederzeit mehr oder weniger mit einem kleinen Wiederschein, und zwar unter der Oberlippe durch eine Circularlinie, welche die Zähne vorstellt, angezeigt; die Unterlippe ist allezeit größer, als die obere.

Das Antique hat den Mund, wenn gleich der Kopf ein Geschrey ausdrückt, wenig geöffnet. Das Grübchen unter der Nase trifft genau auf die Spitze der Lippe, und diese Spitze stößt mitten auf die Vertiefung der Unterlippe, welche zween Berge macht. Wenn man die Lippen ausarbeitet, so muß man ihre äussersten Theile mit dem Eisen durch feine Einschnitte bezeichnen, und dabey in Acht nehmen, daß von diesen beyden Ecken oder kleinen Winkeln, welche der Mund an beyden Enden macht, Fleisch heraus gehe, welches ein Theil der Wangen ist. Man muß endlich

auch

auch dieses sein Augenmerk seyn lassen, daß allererst, wenn sowohl im Gesicht, als im Profil oder seitwärts alles an seine gehörige Stelle gebracht worden, die Wiederscheine gemacht und das Ganze zusammen ausgeführt werde.

§. 25.

Vom Kinne.

Das Kinn entspringt unter der Unterlippe, allwo es durch seine Vollendung eine Abtheilung und das Ende vom Angesicht ausmacht. Seine Größe nimmt meistens die Hälfte des Platzes ein, der sich zwischen den Nasenlöchern und dem Ende des Angesichts zeiget. Seine Form ist am Ursprunge rund, breitet sich hernach aus, und wird dieser Breite nach der Größe des Mundes gleich. Sein vorderer Theil ist flach, wenn auch gleich daselbst ein gewisses Grübchen angedeutet würde. Ich rathe aber, dasselbe nicht sehr zu vertiefen, sondern es in der Mitte nur für eingebildet anzunehmen.

Die Schönheit des Kinns bestehet in einer völligen Gewölbung, welche durch die Unterlippe, wenn sie kurz ist, desto größer wird. Um dem Kinn diese Form zu geben, haben die alten Künstler nach der schönsten Natur die untern Kinnladen größer und tiefer herunter gezogen, als gewöhnlich ist. Ein breitgedrücktes Kinn hat kein schönes Ansehen.

Am Barte schadet es weniger, wenn man im Großen, als im Kleinen fehlt. Man muß da ins Viereck arbeiten, und von den äusserſten Theilen sowohl oben als unten einen Faden, der das untere Kinnbein formirt, bis an die Ohren anbringen. Unter diesem Faden muß wenig oder gar kein Fleisch seyn, es sey denn, daß es ein Portrait wäre; denn dieses muß man zuweilen ganz anders machen, als es die bisher beschriebenen Regeln erfordern.

§. 26.

Von den Ohren.

Die Ohren haben die Herrschaft über das Gehör, beurtheilen den Gesang, und sind von der Natur mit solcher Kunst gemacht, daß ich ohne Bedenken sagen kann, daß in keinem Theile der menschlichen Figur mehr Arbeit und Beschwerlichkeit zu finden sey, als in den Ohren. Sie haben ihren Platz zwischen den Kinnbacken, Schläfen und dem Halse, wo das erste Halsbein anfängt, und sich mit den Achselbeinen vereiniget. Sie stehn im Profil des Kopfes, wo sie unmittelbar oberhalb der Augenbraunen anfangen, und in gerader Linie herunter mit dem Ende der Nasenlöcher sich endigen. Ihre Gestalt ist einer von den Theilen des Gesichts, welche in den seltsamsten Verhältnissen oft nicht größer oder kleiner ist; größer bedeuten sie gute Sitten; kleiner aber das Widerspiel. Sie verstellen auch den Theil der

Figur,

Figur, wenn man sie am obern Ende schmäler macht.

Wenn man an den Ohren arbeitet, so macht man eine hohle Fläche an ihrem gemeldeten Platz. Diese Fläche theilt man nach der Länge in drey gleiche Räume: einen Theil von unten her bis an das Leere in der Mitte; der andre Theil ist das Leere oder Ausgehöhlte selbst, und der dritte aufwärts, was noch übrig ist.

Man fängt also an, diese Theile zusammen zu fügen, ohne in der Mitte das Leere zu zeichnen, bis es erlaubt ist, mit dem Aushohlen oder Bohren zu Werke zu gehen. Ehe dieses aber geschieht, muß man um dieses Leere herum arbeiten. Das Bohren und Graben macht das Leere oder Ausgehohlte, wobey man in Acht nimmt, daß es besser ist, zu tief, als zu wenig einzudringen.

Man verschiebt es aber noch, rückwärts das Ohr abzulösen, wo mehr Mühe und Gefahr vorhanden ist; man beobachtet auch, daß oben und auswendig sowohl, als unten, alles einwärts gehe, und das Ohrläppchen wie Fleisch an den Wangen hänge.

Ueberhaupt sind am Ohr so viel Theile, Krospeln und Höhlen, daß man demjenigen das verdiente Lob nicht streitig machen kann, der alles genau beobachtet, was zu einem tüchtigen Ohr erfordert wird.

§. 27.

§. 27.

Vom Halse.

Der Hals ist die Stütze, der Stamm und die Grundveste des Kopfes. Sein vorderer Theil ist der Raum unter dem Kinne bis an die Achselbeine; rückwärts aber geht er bis an die Hirnschaale, an den Anfang der Achseln, bis an die Seiten der Ohren, an das Hohle der gemeldeten Achselbeine, und an ihren Anfang. Seine innern Theile bestehn aus sieben Wirbeln (Vertebrae) welche in einer Gleiche gehörig auf einander gesetzt sind; dann aus vier Hauptnerven, oder Sennadern, davon zwey rückwärts vom Kopf herabstammen, wo die Ohren hervorragen; endlich folgen die Muskeln bis auf die Achselbeine, welche das Halsgrübchen an der Kehle ausmachen und sich endlich theilen. Die andern zwo Nerven gehn von der Hirnschaale, nämlich vom Genicke, rückwärts bis auf die Achseln. Ich glaube, daß dieser vorläufige Unterricht für angehende Bildhauer hinlänglich seyn wird, weil das übrige die in den Maler- und Bildhauerakademien übliche Anatomieschulen lehren und zeigen, daß zum Bildhauer nur die sichtbaren Theile, nicht aber alle innerlichen Geäder zu dieser Kunst nöthig sind.

Die Form des Halses ist rund, sein Verhältniß aber so breit, als dicke; daß also am Herkules und andern starken Männern sein Maaß

nach

nach der Länge dritthalb Theile des Angesichts, an weiblichen Figuren aber und an Jünglingen der Raum vom Kinn bis zu den obern Augenliedern seyn wird. Wie viel Verhältnisse aber giebt es nicht noch ausser diesen, welche, wenn man sich mit der Beschreibung derselben einlassen wollte, zu allzu großen Weitläuftigkeiten Anlaß geben würden. Bey gedachten Formen muß man die zween Vordernerven entweder schon gemacht, oder sich vorgestellt haben, weil sie zu einer richtigern Ausarbeitung des Halses führen.

Der Theil des Halses wird da kürzer, wo das Gesicht hingewendet ist, auf der andern Seite aber gezogen, oder länger.

Das Antique vermeidet allezeit die allzu vielen Muskeln, und giebt mehr auf das Ganze, als auf die großen Theile, und mehr auf diese, als auf die kleinsten Achtung. Endlich ist es besser, wenn man im Kurzen, als Langen, und im Feinen, als Groben fehlet; jedoch geschieht es auch bisweilen, daß die Nothwendigkeit das Widerspiel erfordert.

§. 28.

Von der Nothwendigkeit des Ausdrucks.

So oft die menschliche Natur in eine Bewegung geräth, so lässet sie durch ausdrückliche äusserliche Zeichen auch ihre innerliche Empfindung wahrnehmen. So gar die Thiere geben durch äusser-

äusserliche Merkmaale ihre innerliche Bewegung zu erkennen. Daher scheinet es, daß alle Theile des belebten Körpers einander so zu sagen die Hand bieten, das Anliegen des Herzens sich zu offenbaren. Ueberhaupt aber kann man das Gesicht nicht anders als einen Spiegel betrachten, worinn eine solche Empfindung deutlich angezeigt wird. Allein man muß die Erklärung dieses Satzes von solchen Gründen herleiten, wie in der Malerey gezeigt worden.

Unsre Seele ist mit dreyerley innerlichen Hauptleidenschaften versehen, welche im Zorn, der Begierde und der Vernunft bestehen. Der Zorn, jene kriegerische Macht, streitet wider alles, was die Vernunft beleidiget. Die Vernunft bewaffnet das Angesicht mit einer würdigen Strenge und mit einem ernsthaften Ansehn. Die Begierde strebet nach etwas mit brennendem Verlangen, und, um es zu erhalten, sucht sie durch ein fröhliches Angesicht zu überwinden. Die Vernunft hat den Vorzug und die Herrschaft über die andern Leidenschaften, daher zeigt sie sich durch ein aufgebrachtes, ernsthaftes, gebieterisches und majestätisches Gesicht. Wenn diese drey Hauptleidenschaften so zu sagen im Gleichgewicht stehen, und die Seele vollkommene Gebieterinn über dieselben ist; so befindet sie sich in einem ruhigen und stillen Vergnügen; wird sie aber durch verschiedene Begebenheiten in Bewegung gesetzt, so ist

diese

diese entweder eine Zerstörung der Ruhe, oder ein Vergnügen.

Weil aber die Verfassung des Körpers so beschaffen ist, daß eine elementarische Feuchtigkeit meistens die andre überwältiget; so geschieht es auch, daß durch solche Bewegungen das Angesicht in jenem Fall traurig, in diesem aber fröhlich oder ernsthaft aussieht.

Aus allem diesem kann man sicher schließen, daß allezeit eine von diesen Leidenschaften entweder natürlicher oder zufälliger Weise, nachdem es die Umstände der Arbeit erfordern, im Angesicht müsse ausgedrückt werden. Ehe man also das Angesicht machen will, muß man zuvor überlegen, was für eine von diesen Leidenschaften darinn vorgestellt seyn soll, weil dieser sodann die ganze Arbeit gewidmet werden muß.

Diese Leidenschaften und Bewegungen haben mit den äusserlichen, nämlich mit dem Lachen und Weinen eine genaue Verbindung, wovon wir gleich handeln werden.

§. 29.

Von der Gesichtsbildung der Köpfe, welche lachen.

Das Lachen drückt sich in allen Theilen des Angesichts wunderbar aus; absonderlich im Mund und in den Augen, und zwar dergestalt, daß die Augenbraunen sich plötzlich gegen die Schläfe erhöhen, und die Augen, die Wangen,

und

und die Augenlieder in Bewegung kommen. So gar die Nasenlöcher und der Mund erweitern sich, wodurch die Wangen aufschwellen.

Hier ist aber zu beobachten, daß das Antique den Mund nur so viel geöffnet habe, als die Oberlippe gleich anfangs die Zähne ein wenig sehen läßt.

Ausserdem bemerke man auch, daß das Lachen nur in Köpfen von Satyren und Faunen anzubringen sey, weil es, wenn solches wider das gehörige Maaß und Ziel geschieht, ein leichtsinniges Gemüth bedeutet. Weil aber das Lachen angenehmer ist, als das Weinen, so muß man das Angesicht eher fröhlich, aufgeräumt und munter, als traurig oder kläglich machen.

§. 30.

Von den Köpfen, welche weinen.

Die Köpfe, welche ihrer Natur nach weinen, sich fürchten, oder betrübt sind, werden in der Bildhauerey ungestaltet. Das Antique aber hat sie manchmal mit Schönheit, manchmal auch mit Kunst kläglich vorzustellen gewußt. Es hat sich, wie mich dünkt, derjenigen Art bedient, welche gerade dem Lachen entgegen gesetzt ist. Die Augenbraunen gehen abwärts gegen die Schläfe, und gegen die Nase aufwärts, daß sie einen fast geraden Winkel machen, und sich von den zween Bergen der Stirne absondern, sich zusammen ziehen, und

über

über sich eine fleischigte Höhe verursachen, welche die Traurigkeit ausdrückt.

Da das Lachen macht, daß die Augen aufschwellen, so werden sie durch die Traurigkeit vertieft, und in ihren Mittelpunkt hinein gedrängt.

Die Nase bleibt spitzig und mager, weil sich die Augenbraunen oben beym Ursprunge der Nase erhöhen.

Die Oeffnung des Mundes, da die untere Kinnlade abwärts geht, entfleischet die Wangen, wo das Lachen sie aufschwellet. Die Oeffnung des Mundes wird durch die Kunst so klein, daß sie die Dicke nicht übertrifft.

Die Haare sind sträubig, und lassen die Stirne offen und ungeziert.

Die Lichter in den Augen, wovon oben Erwähnung geschehen, wollen einige doch, ob sie schon das Antique nicht haben, im Laokoon und seinen Kindern, im Ludovisischen Fechter, im sterbenden Alexander, beym Pasquin, in der Vitellesischen Agrippina, und in der Niobe gesehen haben. Ich meines Ortes kann mich an alle Sachen nicht erinnern, die ich vor so vielen Jahren gesehen habe. Die Augen des Laokoons sind vor Schmerzen sehr vertieft, woraus einige mögen geurtheilt haben, daß die Lichter darinn angedeutet wären.

Von dem Munde merke ich hier noch dieses an, daß die heutigen Bildhauer einen unverantwortlichen Fehler begehen, welche, wenn sie ein weinendes Kind vorstellen wollen, ihm den Mund

gewaltsam und sehr weit aufsperren, ohne, daß sie sich dabey erinnern, auf das Antique zu gedenken, oder dasselbe nachzuahmen.

§. 31.

Von den Abbildungen oder Portraiten.

Wenn wir die Gottheiten des Alterthums, nämlich die Venus, die Pallas, die Juno, den Mars, Saturn und andre irrende Planeten, auch die Meer-Erden und unterirrdischen Götter, die Figuren der Heldentugenden, der Städte, wie man sie in den erhabenen Arbeiten des Constantinischen Triumphbogens sieht, auch die Figur der Victoria, welche den siegreichen Trajan krönet, imgleichen die Fama, die Gloria, die man in verschiedenen Siegesbogen von Marmor sehen kann, und endlich die porphyrne Statüe, welche im Capitolio zu Rom, und mit einer Kugel in der Hand das Reich der ganzen Welt bedeutet, und das Pferd des Marcus Aurelius bey Seite setzen, und sie alle mit Stillschweigen übergehen; so wird man doch noch eine große Menge von Portraiten in der Antiquität und der antiquen Bildhauerey finden.

Dergleichen Portraite bestehen in Kaisern und Kaiserinnen, Monarchen, Consuln, Feldherrn, Rednern, Philosophen, und andern, von denen schon bereits oben verschiedenes gesagt worden. Weil aber nun dieser Theil der Bildhauerkunst, so zu sagen, ein Ganzes ausmacht; so ist vonnöthen, daß wir uns hier bey dieser Materie weitläuftiger aufhal-

aufhalten, damit die dem Begriffe dieses Theils und der Arbeit nützliche und vortheilhafte Beobachtungen nicht mit Stillschweigen übergangen werden.

Schon der Titel von den Portraiten selbst scheint diesem Theile der Kunst einen Vorzug zu geben, weil andre Köpfe nur maniermäßig, diese aber mit einer sehr eifrigen Art gemacht werden, damit die menschliche Bildung in der dauerhaftesten Materie getroffen werde. Dieses ist aber eine Arbeit von so großer Wichtigkeit, daß Alexander von niemand als vom Apelles wollte gemalt, und von niemand, als vom Pyrgoteles in Edelgestein gegraben, oder vom Lysippus in Marmor gebildet werden.

Ein Werk, welches eine Aenlichkeit erfordert, zeigt allen Künstlern einen wunderbaren und vortrefflichen Ausdruck an. Die Aenlichkeit hat auch vor allen andern Sachen den Vorzug, und läßt sich unter den Wunderwerken der Bildhauerkunst seinen Hauptrang gewiß nicht streitig machen. Denn wenn ein Bildhauer einen Menschen mit rothen Haaren, mit grauen Augen, und mit brauner Farbe abbilden muß, so macht er ihn in weissem Marmor, oder in einem Stück von Thon so änlich, daß jedermann ihn kennt, obschon der Marmor und die Erde von seinem Gegenstande ganz unterschiedene Farben haben. Daher muß man bekennen, daß ein Werk der Natur mehr in der Form des Erhabenen, als in der Farbe bestehe.

Das Papier und die schwarze Druckerfarbe sind von Rosen, Lilien und Amaranthen weit unterschieden, und dennoch erkennt man sie in einem Kupferstiche, ohne natürliche Farben, an denen Linien und an der Form.

Daher wünschte ich sehr, daß der Bildhauer, wenn er ein Portrait machen soll, diesen so wesentlichen Theil mit aller Mühe und Aufmerksamkeit studirte, nämlich, daß er, wenn er den natürlichen Gegenstand sich in gerader Linie vor Augen gestellt hat, anfienge, das ganze Gesicht ernsthaft und aufmerksam zu betrachten: ob es sehr rund, lang, dicke, fett, mager, enge, schändlich, schön, munter oder melancholisch sey. Hat er die Natur, wie sie da ist, wahrgenommen, und bey sich überlegt, dies oder jenes in der Größe des Originals abzumodelliren; so muß er sich in Acht nehmen, daß er das, was lang ist, nicht rund, und was dick ist, nicht mager mache. Er hat nicht Ursache sich zu schämen, wenn er seinem Augenmaaß nicht trauet, sondern, wenn es seyn kann, das Original abzumessen. Denn kann es ein jeder Fürst leiden, daß ein Barbierer mit dem scharfen Messer ihm in seinem Angesicht herum fähret; um so viel mehr wird er es gestatten, daß ein Bildhauer in einer so erhabenen Absicht mit einem bloßen Zirkel das Maaß seines Angesichts nimmt, ohne es zu berühren.

Hat er die Art, die Form und das Verhältniß überhaupt vestgestellt, so möchte ich wünschen,

schen, daß er in allen besondern Theilen die Aenlichkeit suchte, und auf das neue wiederum nachforschte, ob in jenem Angesicht ein Theil übermäßig groß sey; ob ihm sowohl die Stirne als der Mund etwan zu groß oder zu klein scheine; ob ihm die Nase zu lang, oder zu kurz vorkomme; ob die Augen zu weit heraus stehen, oder zu tief im Kopfe stecken. Ich würde es gerne sehen, wenn er diese Uebermäßigkeiten der Theile mit solchem Ausdrucke arbeitete, daß sie von jedermann gleich erkannt würden; denn ein Bildniß erlangt durch nichts anders seine vollkommne Aenlichkeit, als durch die Erkenntniß der Linien, welche sich von der Vollkommenheit entfernen. Von einem vollkommenen Kopfe haben wir schon oben gehandelt, hier aber reden wir von der Abbildung eines lebendigen Angesichts. Damit der Bildhauer es noch gewisser änlich mache, so muß er die Natur, die Macht und die Absicht desjenigen kennen, dessen Bildniß er ausarbeitet. Denn, wenn er stolz, frech, oder großmüthig ist, so darf er keine demüthige, furchtsame, oder niederträchtige Stellung machen. Denn es ist gewiß, daß die Regungen und Bewegungen die Natur des bewegenden ausdrücken. Der Fall in einer jeden Sache mag aber beschaffen seyn wie er will, so muß die Stellung niemals trocken, steif, frostig, oder abgeschmackt seyn, sondern durch die Kunst zierlich, durch die Annehmlichkeit und Anmuth artig und reizend werden.

Ich halte dieses vor eine wichtige Sache, daß der Bildhauer gleich anfangs die Haupteigenschaften und Tugenden desjenigen einsehe, dessen Portrait er machen soll, damit er in einem jeden Falle, wenn es möglich ist, desselben Gütigkeit ausdrücken könne. Wenn man dieses genau beobachtete, so würde man in manchen Ländern nicht so viel berühmte Gegenstände der Gütigkeit in so viel riesenmäßige steinerne Abentheuer verwandelt sehen.

In antiken Stücken sieht man die Kunstgriffe und Beobachtungen in den Portraiten, wie ich sie bisher gewünscht habe. Es würde schon hinreichend seyn, wenn ich nur den Kaiser Tiberius im Palast Farneſe nennte. Man sieht in desselben Brustbilde gleichsam seine Seele ausgedrückt. Unter seiner Furchtsamkeit ist eine grausame Aufmerksamkeit versteckt, welche in Schrecken setzt, wenn man ihn betrachtet. Was soll man von der Vergötterung des Claudius im Palast Colonna sagen, wo die thörichte Leidenschaft im Ansehn des Fechters ausgedrückt ist? Was kann man vom gaetanischen Nero sagen, aus welchem eine wahre Grausamkeit hervorblickt? Verursacht Marius im Palast Barberini in Marmor nicht so viel Schrecken, als er dem Feind und den Kriegsmännern eingejagt hatte, welche, ihn zu sehen, in die unterirrdischen Höhlen zu Preneſte kamen? Was kann man vom Marcus Aurelius im Capitolio sagen, in welchem eine unbeschreibliche Güte hervorleuchtet? Soll ich vom Cicero des Hauſes

ses Ludovisi nichts anführen, in dessen Angesicht man das Edle der Gesichtsbildung, den Mann voll Verstand und Gelehrsamkeit so deutlich wahrnimmt, daß so gar die Augen durch das Studiren geschwächt zu seyn scheinen? Wie viele andre vollkommene Abschilderungen wären hier nicht noch anzuzeigen? Man sehe den Diogenes der Fürsten Justiniane, die Agrippina der Vitelleschi; den Lucius Verus der Fürsten Borgheſe und ihren Belisarius. Man betrachte noch sehr viel andre, sowohl antique als moderne Werke in Marmor zu Rom, die man alle von Gyps abgeformt bekommen kann. Es müssen aber gelehrte und kunstverständige Augen seyn, welche solche Stücke ansehen, und daraus Nutzen schöpfen wollen.

Zur Aufnahme der Bildhauerkunst habe ich nur noch ein Wort mit den Großen der Erden und mit wirklichen oder vermeynten Schutzgöttern der Künste zu reden: daß sie nämlich, wenn sie selber gut bedient seyn wollen, dem Bildhauer sowohl Bequemlichkeit und Zeit, als die Erlaubniß, ihr Angesicht zu betrachten, und es unberührt nachzuformen, einige Minuten vergönnen möchten. Gesetzt, es geschähe täglich nur eine Viertelstunde nach ihrem Belieben, so würde das Angesicht in einer Woche fertig seyn und seine völlige Aenlichkeit haben. Sie ersparetendadurchdas viele Sitzen vor den Malern, und ihre Abbildung könnte ohne ihre Person hernach von allen andern Künst-

lern nach eines jeden beliebigen Stellung abgeschildert und vervielfältiget werden; wie ich dergleichen nach einem metallnen Kopfe nachgebildete Portraite in verschiedenen Materien, geschnitzt, modellirt und gemalt, mit Vergnügen gesehen habe. Der Einfall des Tintoretto darf sie davon nicht abschrecken. Obgleich dieser berühmte Maler mit dem satyrischen Aretin in Feindschaft lebte; so kam dieser dennoch zu ihm, sich abschildern zu lassen. Tintoretto, welcher gleich willfährig war, setzte sich zur Staffeley, unversehens aber zog er eine kleine Pistole aus dem Sacke, und fuhr ihm damit unvermuthet unter das Angesicht. Weil nun Aretin hierüber erschrack, so sagte Tintoretto, er wolle nur das Maaß nehmen, weil er keinen Zirkel bey der Hand hätte. Aretin beurlaubte sich bald unter verstellten Freundschaftsbezeugungen, nachdem er einige Zeit fast ausser sich gesessen hatte. Von dieser Zeit an zähmte Aretin sowohl seine Feder als seine Zunge. Dergleichen gefährliche Scherze findet man aber nur da, wo solche Aretinen und Tintoretten im Rufe sind.

Ich will nur hier denjenigen noch eins und das andre im Vertrauen sagen, die sich einbilden, daß dergleichen Abschilderungen keine große Mühe erfordern. Solche Leute dürfen nur betrachten, daß in einem veststehenden Klotze von Thon, Metall, oder Marmor nichts gutes könne zu Stande gebracht werden, wenn das zur Abschilderung bestimmte Angesicht sich weder betrachten läßt, noch

dem

dem Künstler einige Geduld gönnet. Wieviel Kunst muß er aber bey so bewandten Umständen nicht anwenden, das lebendige Angesicht im Thon zu modelliren, von diesem dem Stein einzuverleiben, und es zaubermäßig in Marmor zu übertragen?

Das Antique erinnert mich hier noch an eine andre Anmerkung: Wenn die Alten einen verjährten Mann abschilderten, so übergiengen sie meistens alle Runzeln und Kleinigkeiten; sie brachten alles in flache Theile, und machten nur die sichtbarsten, merklichsten und die zur Verbindung der Theile nothwendigen Dinge. Die Narben, Warzen, Pocken und dergleichen helfen nichts zur Aenlichkeit. So leicht man sie nachahmen kann, so wenig dienen sie, eine Abbildung kunstmäßig zu verfertigen. Hingegen muß man beobachten, daß ein gewisser Halsschmuck, ein Gewand und dergleichen nahe am Gesichte sehr genau müssen ausgedrückt werden, weil diese Nebensachen zur Aenlichkeit vieles beytragen und zuweilen die ganze Bildung verändern. Ein großer oder kleiner Kragen um den Hals verstellt den Mann so sehr, daß er unerkenntlich wird. Unsre Alten bedienten sich nicht selten dieser List, so wie noch heute zu Tage die Veränderung der Tracht manche Person unkenntlich macht. Dieses giebt zu erkennen, daß, wenn man das gewöhnliche Kleid des Adels und des gemeinen Mannes vorstellet, dasselbe das Portrait verschönert, nicht aber verunstaltet.

Es ist sehr gut, wenn man natürliche Mängel mit Kunst zu verbergen weis, wie es die Alten gethan haben, da sie einen tief gesetzten Kopf mit dem Helm vorstellten. Zufällige Mängel müssen gar nicht angedeutet werden; denn wenn jemand alle Glieder gehabt hat, warum soll man den Verlust eines oder des andern kenntlich machen? Man muß die dem Gegenstande geziemende Zeit beobachten. In gewissen Umständen aber verhält es sich ganz anders: Homer und Bellisarius hatten beyde ihr Gesicht, dem ohnerachtet macht man sie blind, weil dieses sie nach der Geschichte charakterisirt und kenntlicher macht. Wenn aber ein andrer durch seine gesunden Augen bekannter ist, als durch seine Blindheit, die ihn erst überfallen hat; so macht man ihn mit gesundem Gesichte u. s. w.

Endlich weis ich nicht, wie es füglich geschehen kann, daß man einen Muntern traurig, einen Trotzigen freundlich, einen Melancholischen fröhlich machen könne, und warum?

Nachdem wir also bisher die lebendigen Personen betrachtet haben; so kommen wir nun auch auf die Bildnisse, welche nach einem Gemälde in Marmor oder Metall gebracht werden sollen.

§. 32.

§. 32.

Von den Portraiten, welche man entweder nach Gemälden, oder gar nach der Erzählung in Stein verfertigen soll.

Die Helden des Alterthums waren damit nicht zufrieden, daß die Nachkommen ihrer uneingedenk wären; es war ihnen nicht genug, daß die Geschichtschreiber sich mit ihren merkwürdigen Thaten beschäfftigten, und sie dadurch im Tempel der Unsterblichkeit geheiliget würden; sondern sie wollten auch ihre Bildnisse in Marmor ausgedrückt und der Ewigkeit überliefert wissen. Sie schätzen diesen Theil der Künste so hoch, daß, so blühend und glorreich die römische Monarchie und das Ansehn der Malerey noch zu den Zeiten des Kaisers Vespasianus war, diese Kunst doch schon zu Zeiten des Plinius so sehr in das Abnehmen und in den Verfall gerathen ist, daß, wie Plinius sagt, die Malerkunst, welche in vorigen Zeiten so hochgeschätzt wurde, durch die Bildhauerkunst in Marmor gänzlich verdrungen worden. Es sollte uns demnach billig Wunder nehmen, daß es Fürsten bey aller ihnen gebührenden Ehre und bey allem erworbenen Ruhm so unempfindlich geschehen lassen, daß man nach ihrem Tode kaum ihre Abbildung in der Malerey findet. Andre suchen nur ihren Ruhm in einer Lobrede, und überliefern die Bildnisse mancher Helden ihren Nachkommen für die Schaben, Motten und die

Fäul-

Fäulniß; ja man siehet, daß ganze Bildersäulen von Helden dem Untergang entgegen eilen.

Dieses traurige Schauspiel sollte mich fast abhalten, von der Kunst noch ferner zu handeln. Jedoch dergleichen Beyspiele müssen nicht zur Nachahmung reizen. Denn wo man nur stets der Unwissenheit opfert, und die Geschichte nirgends beherbergen will, da verlangt man weder die Thaten der Helden, noch ihre Angesichte zu sehen. Wollen wir denn einem solchen Beyspiele blindlings nachfolgen? Nein! ich will lieber meinen Vorsaß ausführen:

Es ist unstreitig, daß in der so edlen und ewigdaurenden Bildhauerkunst nichts schwerer ist, als ein halb erhabenes oder rundes Portrait nach einem Gemälde zu modelliren, und in Marmor oder Metall zu übertragen. Diese Beschwerlichkeit wird dadurch noch größer, wenn der Pinsel, die Farbe, die Zeichnung und der Ausdruck nichts als Ungeschicklichkeit zeiget. In einem so betrübten Umstande kann sich der Künstler weder durch das Gute, noch durch das Schlechte, vielweniger durch die Profile Rath verschaffen. Er ist schlechterdings genöthiget, das Urbild, wie es ist, nachzuahmen, nicht nachzuforschen, sondern zu gehorsamen, und sich zu befleißigen, damit dieselbige Stellung nachgemacht werde, die sich im Gemälde zeiget; folglich muß das Gesicht auf die Seite gewendet seyn, auf welche das Urbild hinsieht; es muß also auch dasselbige Licht und der-

selbige

selbige Schatten ausfallen, mithin aus der Malerey keine Copie, sondern ein Original heraus modellirt werden. Daß dergleichen Arbeit möglich sey, beweiset uns das halberhabne metallne Bruststück des gelehrten und berühmten kaiserl. königl. Reichshofraths, Freyherrn von Senkenberg, welches aus einem kleinen ziemlich schlechten Miniaturportrait in Thon abmodellirt, und in Metall gegossen uns in seiner Lebensgröße so änlich vor Augen gestellt worden, daß alle Kenner der Kunst und der Person das Werk mit Vergnügen und Verwunderung ansehen, den Künstler mit allem Lob erheben, mir folglich Anlaß und Gelegenheit geben, ihm hier öffentlich Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, ohne der Geschicklichkeit andrer Künstler nahe zu treten. Franz Xaver Messerschmied, der seinen Namen durch vielfältige Kunststücke von Holz, Thon, Gyps, Marmor und Metall, aus welchen Materien er alle Gegenstände herauszaubert, bereits schon verewiget hat, war zu Ausarbeitung dieses schweren Bildnisses ausersehen. Man würde auch Mühe gehabt haben, einen geschicktern Bildhauer zu finden, als einen solchen, welcher in der kais. königl. freyen Akademie der Malerey, Sculptur und Architectur zu Wien, unter derselben Director, dem ruhmvollen Herrn von Maytens, viele Jahre studirt, und sich die Stelle eines akademischen Mitgliedes erworben hat; einen Künstler, sage ich, dem Rom, und seine antiquen Schätze so bekannt sind, als sie einem Fiamengo gewesen,

und

und welcher durch derselben Nachahmung Wien bereichert und die Akademie verherrlichet hat. Junge Anfänger, denen ich zum Unterricht schreibe, irren sich aber gewaltig, wenn sie sich einbilden, daß meine Worte lauter Weihrauch, oder eigensinnige Schmeicheleyen sind. Seine zwo großen Statüen von weißem Marmor stehen noch aller Welt vor Augen; eine dergleichen von Metall am Herzoglich-Savoyischen Palast; das Brustbild des Kaisers Josephus II. die zwo Statüen des Kaisers Franciscus I. und der unsterblichen Kaiserinn-Königinn Theresia; das Brustbild des Freyherrn und commandirenden Ritters van Swieten; die zween Löwen im Savoyischen Hofe; alle diese metallne Kunststücke, nebst andern dergleichen Portraiten und halberhabenen Werken von seiner Hand beweisen seine Geschicklichkeit und Kunst so deutlich, daß scharfsichtige und unverblendete Kenner, welche sich die Augen durch die Mißgunst nicht umnebeln lassen, so wie die Kunst selbst für ihn das Wort reden, und gänzlich überführt sind, daß er unsern Zeiten und dem Vaterlande wenig schuldig sey; dieses aber durch ihn einen Vorzug erhalte. Seine geschickten, leichten und muntern Finger machen allen Künstlern den Rang streitig, weil er ein Angesicht im Thon in zwo Stunden änlich darstellt. An diesem Manne finden die Schüler der Bildhauerkunst ihren wahren Wegweiser, und dieses ist auch die Ursache, weswegen ich ihn mit freyer Stirne rühme. Deutschland hat an ihm einen Quesnoy,

der

der sich erfreut, wenn ein andrer ihn übertrifft, und dadurch ihm den Eifer einflößet, endlich den Muth, das Werkzeug und die Hand des Phidias zu erlangen.

Jedoch ich wende mich nach dieser angenehmen Ausschweifung wiederum zu meinen Schülern, und sage, daß die Beschwerlichkeit, eine Abbildung änlich zu machen, fast unüberwindlich wird, wenn man gar kein Gemälde hat, und zu einer solchen Arbeit nur mit einer Beschreibung sich behelfen muß. Sie vergrößert sich aber noch weit mehr, wenn die gehörige Bequemlichkeit und andre Hülfsmittel mangeln. In solchen Umständen nimmt man die Zuflucht zu jemanden, der etwan mit dem bestimmten Angesicht entweder ganz oder zum Theil einige Aenlichkeit hat, wodurch endlich doch etwas wahrscheinliches entsteht, weil das Wahre unmöglich ist.

Dergleichen mißliche Umstände geben auch Anlaß, die besondern Gesichtsbildungen eines Landes zu betrachten, in welchem der Held geboren ist, den man abschildern soll. Jede Nation hat ihre besondern Charaktere und Formen von Geburt, wie wir schon anderwärts gehört haben.

Freundliche und artige Gesichtsbildungen, sanfte und geschmeidige Köpfe, und Gesichter, welche sich beständig nach allen Seiten wenden, sind allemal für den Modellirer eine rechte Quaal. Sie kommen zwar selten vor, es geschieht aber doch

doch bisweilen, daß sie dem Künstler zur Marter werden.

Ein Bildniß gut zu treffen, ist eine Gabe der Natur, welche bey vielen etwas unmögliches heißt. Wenn man sich aber alle oben angeführte Beobachtungen zu Nutze macht; so kann man dennoch alle Beschwerlichkeiten überwinden.

Endlich muß ich dem Bildhauer noch diese Erinnerung geben, daß er alles so gut, als es möglich ist, ohne Nachtheil der Gesichtsbildung, sauber, nett und glatt ausarbeite; daß die Bewegung und Wendung geistreich erscheine; daß durch das Gewand nichts verwickelt und verworren entstehe; zum Hauptwerk aber der schönste und weissesste Marmor diene. Denn es ist ein schmeichelhaftes Vergnügen für einen ehrliebenden Menschen, sich selbst schön, geistreich und natürlich in weißem Marmor auf Jahrhunderte gebildet zu sehn. Und wie betrübt müßte es nicht für den Künstler selbst seyn, wenn er eine so mühsame und kostbare Arbeit in einer nichtswürdigen Materie vollbringen sollte? Zum Trost des hohen Adels, und zur Ehre des Bildhauers muß ich noch dieses gedenken, daß, wenn ein solcher Künstler einen Kopf vollkommen ähnlich modellirt hat, auch gleich unmittelbar ein geschickter Maler Gelegenheit gewinnen möchte, dieselbige Person, welche durch ein solches Modell vorgestellt wird, nach dem Modell zu schildern. Er kann, ohne dieselbige zu belästigen, ihr Colorit vom weiten und in geheim beobach-

beobachten, und sein Portrait kunstmäßig ausführen. Ich habe vier solche Bildnisse nach einem metallnen Brustſtücke zur Verwunderung ausarbeiten gesehen. Der Gegenstand selbst wußte nichts davon, und alle Kenner sowohl, als Freunde, bezeigten darüber eine ausnehmende Zufriedenheit.

§. 33.

Von dem Kopf und der Brust zusammen, oder von den Brustſtücken.

Unter besondern Abbildungen haben die Griechen gemeiniglich eine ganze Brust angebracht, bey andern hingegen aber nicht, welches die Ursache ist, daß die Formen ihrer Brüste von verschiedener Art sind. Man sieht Köpfe, an welchen oft nur der Hals oder eine drey oder vier Finger lange Brust unter der Halsgrube, und etwan der Anfang der Achseln erscheint. Man darf sich dabey nicht die Vorstellung machen, als wenn sie zerbrochen, verstimmelt, oder durch die unfreundliche Witterung verderbt worden wären; die äußersten Theile sind alle unbeschädiget.

Gedachte Köpfe ohne Brust wurden zuweilen mit Fleiß also verfertiget, weil man sie hernach auf gekleidete aus Marmor ohne Köpfe ausgearbeitete Statüen von Kaisern, Kaiserinnen und Consuln setzte.

Von solchen Statüen ohne Köpfen hatten die alten römischen Bildhauer beständig welche in Vor-

reitschaft; damit, wenn sie irgend vom Senat einen Befehl erhielten, oder sie ein andrer Großer vom Adel begehrte, sie die Abbildung gleich verfertigen, und einen so ähnlich gemachten Kopf gleich auf diese oder jene Statüe aufsetzen und bevestigen könnten.

Dadurch geschah es, daß ein Palast, das Capitolium, ein Tempel und die abgeschilderte Person gleichsam unversehens in kurzer Zeit durch eine solche Bildsäule verherrlichet wurde. Man sieht in Rom davon noch viele Beyspiele.

In neuern Zeiten hat man nicht weit von Marino, in der Herrschaft des Hauses Colonna, noch dergleichen antique Statüen ohne Köpfe entdeckt. Andre sieht man im Palast Orsini, im Coloſſeo, oder Amphitheatro; wofern sie nicht etwan itzo in das Capitolium, wie viele andre, versetzt worden sind.

Andre Brustbilder haben ein größeres Verhältniß, wenn sie auf Fußgestellen erhöht werden, wodurch sie dem Angesicht eine stärkere Lebhaftigkeit geben.

Die Köpfe mit oben erwähnten kurzen Brüsten sind unten am Rande herum von der Achsel an bis auf die Brust zirkelförmig gemacht, wie man dergleichen auch in Medaillen oder halb erhobenen Arbeiten sieht. Sie zeigen meistens entweder mehr oder weniger den Ursprung der Achsel und die Achselbeine.

So groß der Raum zwischen der Halsgrube und dem Ende dieser kleinen Brust ist; so groß

ist auch der Raum von den Achseln dies- und jenseits des Halses, welches Maaß mit demjenigen überein kommt, das sich zwischen den Augenwinkeln und dem Anfange des Kinns befindet. So sieht man es am Cicero des Hauses Ludovisi. Diese Verhältnisse werden aber von den Künstlern auf allerhand Art angedeutet.

Ferner hat man ganze Brüste, welche ohne Zweifel das Schönste ausmachen, und dennoch auf unterschiedliche Art ausgearbeitet sind. Man sehe den heiligen Andreas des Fiamengo in der St. Peterskirche zu Rom, wovon weiter unten Meldung geschehen wird. Es scheint, die Alten haben sich in diesem Falle nach der Stelle gerichtet, wo man sie hinsetzen mußte, weil einige dieselben tiefer, andre ein wenig erhabener, andre nur zur Hälfte, und noch andre ganz machten, und zuweilen etwas weniges von den Armen sehen ließen. Beyspiele von denselben giebt es so viele, daß viele große Männer endlich daraus eine Regel zu Brustbildern gemacht, und dieselbe für die dienlichste, vernünftigste und beste angenommen haben. Das aber macht mir nicht den geringsten Kummer, wenn manche, welche bereits schon schnurgerade wider diese Regel gearbeitet haben, dieselbe bestreiten wollen: Denn sie mögen für sich sagen, was sie wollen, so werden sie niemals einigen Beyfall erlangen.

Ich behaupte also, daß eine solche Regel, ein gutes Brustbild zu machen, in einem vollkom-

menen Zirkel bestehe, dessen Mittelpunkt das Halsgrübchen ist. Der Umriß wird über das höchste der Stirne und unter den Achseln vorbey gezogen. Auf diese Art ist überhaupt die anständigste Ausmessung eines Brustbildes bestimmet, und nicht weiter zu vermuthen, daß einige sich unterstehen werden, darwider zu handeln, und ganz unmögliche Figuren darzustellen. Wer wird einen Helden, oder andern Menschen in der ganzen Welt können zu sehen bekommen, dessen Leib am Nabel abgeschnitten, die Arme aber am Ellnbogen abgestimmelt und ausgestreckt sind, das Angesicht indessen heldenmüthig dasteht? Es müßte denn seyn, daß jemand entweder vom Feinde so zugerichtet, oder durch seine Missethaten vom Rad auf solche Art zum Abscheu zergliedert, und nach ausgestandener Marter wiederum gesund in Metall verwandelt worden wäre.

Brustbilder sieht man aller Orten, wo sich Menschen in Schauplätzen oder an Fenstern befinden. Man sieht auch Bildnisse bis auf den halben Schenkel, jedoch mit ganzen Armen; andre bis auf die Hälfte des Beins, wie der borghesische Seneka. Ueberhaupt scheint es, als wenn die Künstler sich hierinn einer gewissen Freyheit bedienen wollten, welche man ihnen auch gewissermaaßen einräumt; allein sie müssen doch glauben, daß sie durch verstimmelte, abgeschmackte und in der gewöhnlichen guten und schönen Natur unmögli-

mögliche Vorstellungen niemals ein Lob oder einen Beyfall erhalten werden.

In der Wendung, Stellung, oder Bewegung eines Portraits auf einem Brustſtück ist der Grundsatz in Acht zu nehmen, daß, um solche Arbeit geistreich und reizend zu machen, auf der Seite, nach welcher das Gesicht hinsieht, die Achsel mehr erhaben seyn müsse, als die andre, und diese Achsel den zwar nicht vorhandenen Arm gleichsam vorwärts bewegt anzeige; im Gegentheil die andre Achsel ihren Arm rückwärts hinwende, und überhaupt alles was gegenwärtig ist, als nicht vorhanden so vorstelle, als wenn die ganzen Arme und der ganze Leib vor Augen wären. Ein geschickter Bildhauer würde, um dieses wohl auszudrücken, eine solche Stellung mit ganzen Armen modelliren, und sodann das Brustbild mit dem Zirkel, oben erwähnter Maaßen, schneiden. Durch eine solche Bemühung würden seine Achseln die schönste Wendung bekommen, und nichts würde gedachten zirkelmäßigen Umriß überschreiten.

Alle andre Stellungen muß man fliehen, und insonderheit solche, wenn die Achsel sich so erhöht zeigt, als wenn der Arm in die Höhe gestreckt wäre, welches sehr ungestaltet aussehen würde.

Eine andre Beobachtung, welche die vorige weit ansehnlicher macht, besteht darinn, daß ein jedes Gewand sich jederzeit anders wende, als

das abgeschilderte Gesicht, folglich die Biegung oder die Lage der Falten der Wendung des Gesichts zuwider seyn, und mit demselben einen Contrast machen müsse.

Das Antique der weiblichen Brustbilder ist in einigen deswegen mangelhaft, weil darinn weing Brust formirt ist. Sie müssen also nicht zum Muster dienen, sondern so gemacht werden, wie man sie entweder in ganz nackenden oder auch angekleideten Statüen sieht. Denn dieses ist beydem schönen Geschlecht ein so angenehmer Theil, daß man es für eine Regel annehmen kann, dergleichen Brüste viel eher breit und erhaben, als niedergedrückt und klein zu machen. Jenes zeigt ihre Pracht und Majestät, dieses aber eine ungefällige Schönheit an. In der Bearbeitung darf man nur die Art der Köpfe in Acht nehmen, wovon oben gehandelt worden.

Endlich merke man noch, daß, wenn die Alten einer Statüe einen Kopf eingesetzt haben, dieses niemals in nackenden, sondern jederzeit in gekleideten Statüen oder Brustbildern geschehen sey. Denn auf diese Weise konnten sie die Zusammenfügung, oder den Abschnitt verbergen, welches im Nackenden nicht möglich war, an sich selbst aber eine unentbehrliche Sache ist.

Zuweilen machten die Alten die kleinen Kopfstücke ohne Gewand, weil in einem so engen Raum keine rechte Falte mit guter Art angebracht werden kann.

Man

Man sieht im Antiquen auch Kopfstücke mit einer im Gewand halb eingewickelten Hand nahe bey dem Kinn. Solche Köpfe sieht man in kostbaren Steinen gegraben, z. E. des F. Ursinus, wo Philemon, der syracusische Dichter, mit der Hand am Bart, und dem Mantel um den Hals aus einer Medaille ausgedrückt vor Augen gestellt wird. Zu dergleichen Werk aber wird eine besondre Geschicklichkeit erfordert, damit die Stellung natürlich herauskomme, wie Ursin einen Menschen voraus setzet, welcher mit der Hand unter dem Mantel hervorgreift. Ich übergehe unzählige Erfindungen dieser Art, weil, wo viel Köpfe sind, auch viele Meynungen, eigensinnige Vorschläge und Arbeiten entstehen.

§. 34.

Von der Statüe.

Von der Arbeit einer ganzen Statüe zu handeln, wäre ein Unternehmen, welches eben so viel Mühe, als die Malerey erfordern würde, ohne doch viel mehr zum Unterricht anzuführen, als was bisher von der Maler- und Bildhauerkunst gesagt worden. Man lese nur die Kapitel von der Malerey und Bildhauerkunst alle genau durch, so wird sich der ganze Begriff von einer Statüe deutlich entwickeln, und man wird dadurch völlig überzeugt werden, daß ich hier mit denjenigen nichts zu schaffen habe, welche bereits schon an gewisse ungeschickte Muster, an gewisse Arten von

Arbeit, an steinerne, nicht künstliche Grundsätze, und an eingewurzelte Vorurtheile gewöhnt, gebunden und gefesselt sind. Wenn solche fleißige Leute einen menschlichen Leib entweder mit einem Kopf, oder Händen und Füssen nicht aus einem Stück Holz oder Marmor heraus, wie Michelagnolo, sondern hineingezwungen, und den Stein mit reizendem Eifer weggeräumt, dem Zuschauer hingegen nicht selten zu errathen überlassen haben, was die Statüe für ein Geschöpf vorstellen sollte; so frohlocken sie, und bewerben sich um Lobeserhebungen.

Mein Vorhaben ist also hier nur, den Anfängern der Bildhauerkunst, welche bereit sind, an ganze Statüen Hand anzulegen, obige Grundsätze von der Malerey und der Bildhauerkunst anzuempfehlen, also, daß mir weiter nichts übrig bleibet, als ihnen die Verhältnisse und Ausmessungen des ganzen menschlichen Leibes bekannt zu machen.

Was können wir uns von einem Tischler oder Zimmermann für einen Begriff machen, wenn er kein Winkelmaaß, keinen Maaßstab, kein Richtscheid, keine Senkschnur, kein Linial und keinen Zirkel hätte? wie würde er seine Winkel, seine Flächen, seine Aufrechtstellung und andre Arbeiten zu Stande bringen? Sollte er wohl ohne Fehler etwas vollenden können? Also hat der Bildhauer auch unzählige Hülfsmittel vonnöthen, sein Unternehmen glücklich auszuführen. Es ist unmöglich,

möglich, nur gleich von ungefähr, oder aus dem Stegreif zu Werke zu gehen, er muß durch eine vestgesetzte Regel, welche seine von der Vernunft herstammende Wegweiserinn seyn sollte, dergleichen vortreffliche und wunderbare Werke vor Augen stellen. Es ist unstreitig, daß man bloß von der schönen Natur gewisse Grundsätze, Regeln und Vollkommenheiten lernen kann, durch welche, wenn wir sie mit Fleiß und Aufmersamkeit studiren, uns alles gelingen wird.

Da nun der Künstler vor allen Dingen trachtet, etwas dem Menschen änliches auszuarbeiten; so muß er sich entschließen, sich entweder einen Menschen in Gedanken, oder einen Sokrates, Plato, oder eine andre bekannte Person vorzustellen, wenn sie nur einem Menschen gleichet, sie mag im übrigen seyn, wer sie will, sie mag bekannt oder unbekannt seyn.

Er muß aber nicht nur die Aenlichkeit eines Menschen überhaupt suchen, sondern auch desselben Stellung, Kleidung und dergleichen vorstellen, z. B. des Cäsars und des Cato, wie sie im Rath sitzen, und wie der Letztere das Volk anredet, damit die Bewegung seines Leibes, seine Gebärden und seine Gesinnungen ausgedrückt werden.

Hier beruhet nun alles auf dem Maaß und Ziel, gewisse Merkmaale, den Ort und die Wendung eines jeden Theils von jedem Körper kenntlich zu machen.

Durch das Maaß und die Bestimmung der äusersten Umrisse versteht man das Verhältniß und die Zusammensetzung der Theile, welche durch gewisse Ziffern und eine gewisse Abmessung sowohl nach der Höhe, und der Dicke, als nach ihrem Verhältnisse, in Absicht auf die Länge des ganzen Leibes, angezeigt werden.

Dieses geschieht durch einen großen Maaßstab, und durch zwey besondre bewegliche Winkelmaaße. Mit dem großen Maaßstabe wird die Länge aller Glieder, mit dem Winkelmaaß aber die Dicke oder der Durchmesser derselben bestimmet.

Auf dem großen Maaßstabe zieht man eine gerade Linie so lang, als der Körper hoch ist, den man abmessen will, nämlich vom höchsten Theile des Kopfs bis auf die Fußsohle. Zu einem grossen oder langen Körper gehört also eine lange, und zum kleinen eine kürzere Linie.

Diese Linie, oder dieser Maaßstab mag nun kurz oder lang seyn, so wird er in sechs gleiche Theile getheilt. Jeder solcher Theil kann Fuß oder Schuh genennt werden, wie schon oben Erwähnung geschehen ist; denn dieses Maaß hat mit allen üblichen Maaßstäben keine Verwandtschaft, wie aus folgenden erhellen wird.

Ein jeder solcher Fuß wird in zehen andre gleiche Theile getheilt, welche man Unzen nennet, also, daß die ganze Länge sechzig Unzen ausmache. Endlich schneidet man auf jede Unze

wieder-

wiederum zehen gleiche Theile, die man Minuten nennen kann, so, daß jeder Fuß, 100 Minuten oder 10 Unzen, und der ganze Stab 600 Minuten enthalte.

Dieses ganze Maaß muß man mit vieler Aufmerksamkeit brauchen, wie folgender Unterricht weiset: Man setzt den Stab, welcher die Länge des menschlichen Leibes ausmacht, neben diesen Leib hin, und zeichnet das Ende eines jeden Gliedmaaßes, wie hoch es nämlich vom Boden oder von der Fußsohle hinauf sey, und wie weit ein Glied sich vom andern entfernt. Z. B. wie weit es vom Kinn bis an die Halsgrube, oder bis an den Nabel, das ist, wie viel Unzen und wie viel Minuten dieser Raum lang sey.

Diese Art zu messen ist von den größesten Künstlern für die nützlichste, genaueste und nothwendigste gehalten worden. Denn so bald die Unzen und Minuten von allen Gliedmaaßen bekannt sind, so ist auch ihre Bestimmung bereit, und so fertig, daß man nicht mehr fehlen kann.

Denjenigen, welche sich einer andern Art zu messen bedienen, wenn sie sonst nur gut und bewährt ist, will ich nicht zuwider seyn; wenn sie aber durch eine angenommene Weise die Minuten verachten, mißhandeln, vermehren oder vermindern; so mögen sie sich den Tadel selbst zuschreiben, in den sie nothwendig verfallen müssen.

Sollte

Sollte nun jemand einen zehen Ellen hohen Colossen zu verfertigen haben; so müßte er seinen zehen Ellen langen Maaßstab in 6 Schuhe oder Füße, diese in zehen Unzen, und diese wiederum in 10 Minuten abtheilen, welche Abmessung mit dem kleinen Stab in einem gleichen Verhältniß seyn wird, daß demnach das Maaß, welches der kleine Maaßstab im Kleinen giebt, vom großen Stab in den großen Stein übertragen werde. Im Capitolio zu Rom sieht man einen fast zwo Ellen langen Fuß in weißem Marmor, und den Kopf des Kaisers Nero von Kupfer in einer mehr als Ellen hohen Größe. Wie hoch muß also der ganze Leib dieser Colossalüberbleibsel gewesen seyn, an welchen man die Kunst der Bildhauerey ausnehmend spüret? Dergleichen Trümmer zeigen die Stärke unsrer Kunst, und ihrer Colossalgröße.

Die Dicke oder den Durchmesser eines jeden Gliedes und Theiles des Leibes zu messen, hat man viele Arten. Allein die größesten Meister bedienen sich der Winkelmaaße, und nehmen zwey zusammen, daß sie ein länglichtes in der Höhe offenes Viereck machen, dessen untere Linie in oben gedachte 15 Unzen des kleinen Stabs getheilt sey. Hält man dieses Viereck an den Kopf, und rücket beyde Winkelmaaße zusammen; so sieht man gleich so viel Unzen und Minuten, als er dick ist, und so verfährt man auch mit andern Gliedern. Einige wissen sich in diesem Fall mit einem gekrümm-

krümmten Zirkel zu helfen, mithin lasse ich die Vergleichung dieser beyden Arten der Willkühr unsrer Künstler anheim gestellt seyn, und will diese Materie mit der unten beschriebenen Tabelle beschließen.

Indessen wird es nun ganz begreiflich, daß, wenn der große Architect Dinokrates aus dem Berg Athon Alexanders Portrait gebildet hätte, wie er es ins Werk zu stellen bereit war; solches ohne Wunderwerk oder Zauberey hätte geschehen können. Wenn Alexander es zugelassen, und alle Hülfsmittel dazu verschafft hätte, wie es in Aegypten bey Erbauung der Pyramiden geschehen ist, an welchen viele hundert tausend Menschen arbeiteten; so würde Alexander heute noch vielleicht dort an den Küsten des macedonischen Meers, anstatt des Berges Athon, den die Türken heute Saidedag, und die Venetianer monte Santo nennen, in seiner Abbildung und in seiner ganzen sitzenden Leibsgestalt von der Welt bewundert werden. Dieser Berg ist heute so stark bewohnt, daß man darauf vier und zwanzig griechische Klöster findet.

Damit wir aber in dieser ungeheuren Gegend uns nicht verirren; so kehren wir wieder zu unserm Stabe zurück.

Wir wissen, daß die Mannichfaltigkeit der Stellungen, der Umrisse, und der Gränze einer ganzen Statüe fast unendlich ist; damit man also dieselben genau nachahmen könne, so hat man noch

ein

ein Werkzeug vonnöthen, welches in einem zirkelrunden Bret besteht. Dieses Bret, welches wie ein Uhrblatt in viel gleiche Theile gezeichnet ist, wird der Statüe, die man kopiren will, mitten auf den Kopf gelegt. Von dessen Mittelpunkte geht ein bewegliches Linial so weit über den Rand des Bretes hervor, daß es aller Orten herumgedreht werden kann. Am Linial hängt eine Schnur mit dem Senkbley, durch welche man alle äussern Theile, z. B. den Finger am ausgestreckten Arm, anzeigt. Alle diese Maaße überträgt man in das Modell, daran man arbeitet. Man kann auch, wo es vortheilhaft ist, die Faden vest machen, und dieselben herunter hangen lassen, damit das Maaß jederzeit nach Belieben genommen werden könne. So bald aber die Statüe in Ordnung gebracht, und alle Gliedmaaßen zusammen wohl formirt worden; so nimmt man die Faden weg, und überläßt die weitere Ausarbeitung dem Augenmaaß, wodurch der Künstler seine größeste Geschicklichkeit zu erkennen giebt.

Den weitern Unterricht hiervon überlasse ich geschickten Professoren, welchen der Anfänger sich anvertraut, von denen er durch die wirkliche Ausübung solcher Arbeiten mehr lernen wird, als durch weitläuftige Beschreibungen.

§. 35.

§. 35.

Vom Verhältniß des ganzen Leibes.

Hier liefere ich den Anfängern und Liebhabern der Kunst die Ausmessung aller Theile des Leibes, wie sie die größten Meister nach ihrer Länge und Dicke, und ihrem Durchmesser, oder Diameter, nach oben beschriebenen Füßen oder Schuhen, Unzen und Minuten gefunden, und genau angemerkt haben.

Die Höhe der Glieder von den Fußsohlen an aufwärts.	Füße.	Unzen.	Minut.
Bis an den Hals des Fußes	—	3	—
Bis über die Ferse	—	2	2
Bis innwendig der Ferse seitwärts	—	3	1
Bis an die Waden	—	8	5
Bis an die Knie	1	4	3
Bis an die Muskel des Kniees seitwärts	1	7	—
Bis an die hintern Backen	2	6	9
Bis an das Geburtsbein	3	—	—
Bis an die Fügung des Schenkels	3	1	1
Bis an den Nabel	3	6	—
Bis an die Lenden	3	7	9
Bis an die Herzgrube	4	3	5
Bis an die Halsgrube	5	—	—
Bis an den Hals	5	1	—
Bis an das Kinn	5	2	—
Bis an das Ohr	5	5	—
Bis an die Haare auf der Stirne	5	9	—
Bis an den mittlern Finger des herabhangenden Arms, u. der Hand	2	3	—

	Füße.	Unzen.	Minut.
Bis an das Glied gedachter hangenden Hand	3	—	—
Bis an den Ellenbogen deſſelben Armes	3	8	5
Bis an das Höchſte der Achſel deſſelben	5	1	8
Von der Breite, die man von der Rechten zur Linken mißt.			
Die gröſſeſte Breite des Fußes	—	4	2
Die gröſſeſte Breite der Ferſe	—	2	3
Die gröſſeſte Breite unter den Knöcheln	—	1	5
Die Enge der Mitten des Fußes unter der Muſkel	—	2	5
Die gröſſeſte Dicke des Muſkels des Fußes	—	3	5
Die gröſſeſte Breite des Kniebeins	—	4	—
Das Gelenk des Schenkels über dem Knie	—	3	5
Die gröſſeſte Breite des Schenkels	—	5	5
Die gröſſeſte Breite zwiſchen den Muſkeln des Gelenkes des Schenkels	1	1	1
Die gröſſeſte Breite zwiſchen den Lenden über das Gelenke des Schenkels	—	—	—
Die gröſſeſte Breite der Bruſt unter dem Gelenke der Arme	1	1	5
Die gröſſeſte Breite unt. den Achſeln.	1	5	—
Die Breite des Halſes	—	—	—

	Füße.	Ungen.	Minut.
Die Breite zwischen den Wangen	—	4	8
Die Breite der flachen Hand	—	—	—
Die Breiten des Armes verändern sich durch verschiedene Bewegungen, doch sind sie gemeiniglich, wie folgt:			
Die Breite des Armes am Gelenke der Hand	—	2	3
Die Breite des Armes von der Muskel und dem Ellenbogen	—	3	2
Die Breite des Armes unter der Achsel	—	4	—
Die Dicke der vordern Theile gegen die hintern Theile.			
Die Länge von der großen Zehe bis zu der Ferse	1	—	—
Die Dicke des Halses des Fußes am Winkel des Knöchels	—	4	3
Der Einbug unter dem Halse des Fußes	—	3	—
Der Einbug unter der Muskel mitten am Bein	—	3	6
Wo die Muskel des Beins am weitesten auswärts ist	—	4	—
Wo die Kniescheibe am erhabensten ist	—	4	—
Die größeste Dicke des Schenkels	—	6	—
Die Rundung vom hintern Backen	—	7	5
Vom Nabel an die Lenden	—	7	—

	Füße.	Unzen.	Minut.
Von den Brüsten an die Lenden	—	7	5
Von der Gurgel an den Halsknopf	—	4	—
Die Gürtel, oder die Lenden	—	7	5
Von der Stirne bis rückwärts des Kopfs	—	6	4
Von der Stirne an die Oeffnung des Ohrs	—	—	—
Die Dicke des Armes am Gelenke der Hand	—	—	—
Die Dicke des Armes an der Muskel unter dem Ellenbogen	—	—	—
Die Dicke der Muskel unter dem Gelenke des Arms	—	—	—
Die größeste Dicke der Hand	—	—	—
Die Dicke der Achseln	—	3	4

Durch diese Abmessungen wird ein jeder ganz leicht erkennen, was ein Theil mit dem andern, und alle Theile der Gliedmaaßen mit der ganzen Länge des Leibes für Verhältnisse haben, und wie sie von einander unterschieden sind.

Es wäre hier noch verschiedenes zu erinnern, wenn man überleget, wie sich am Leibe viel verändert, wenn er geht, steht, sitzt, oder sich auf eine oder die andre Seite wendet. Allein, dieses wird die besondre Aufmerksamkeit der Lehrer leicht aus einander zu setzen finden.

Ich

Ich weis gar wohl, daß noch viele andre Arten, die Verhältnisse des menschlichen Körpers auszumessen, erfunden worden, und unter uns im Schwange gehen, weil viele Künstler auch vielerley wissen. Man sieht auch, daß fast ein jeder sich derjenigen Wissenschaft bedient, die er gelernt, selbst erfunden, oder nach seinem Gutdünken jederzeit geübt hat, ohne bisweilen wahrzunehmen, ob er sich irre, oder ob er sein Ziel gut getroffen habe, oder nicht.

Poußin nahm sein Maaß durch die Linie der Kopflänge; andre bedienten sich der Linie des Angesichts, und bildeten sich ein, daß dieses besser wäre. Allein sie denken dabey daran nicht, daß diese Art zu messen nur bey ganz erwachsenen Männern zutreffe, bey Jünglingen aber, die noch im Wachsthum sind, meistens fehle. Einige wollen durch die Länge des Daumens, andre wiederum durch die Länge der Nase den ganzen Leib ausmessen. Durch obige Art zu Werke zu gehn breitet sich unter verschiedenen Meynungen, Uebungen, Gebräuchen und Gewohnheiten, die besten zu kennen, und zu wählen, folglich die Kunst der Vollkommenheit näher, und seinen Namen in den Rang der vornehmsten Künstler zu erheben, ein weites Feld aus.

Diesen zu Gefallen muß ich zum Beschluß noch eins und das andre erinnern. Ich habe zu Rom sehr viele Statüen gesehen, und jederzeit wahrgenommen, daß ihre Füße niemals weiter

auswärts gewendet sind, als die zwo Linien, welche den dritten Theil eines Quadranten, oder Viertelzirkels, durch ihre winkelmäßige Entfernung anzeigen, dergestalt, daß die Füße, sie mögen vor- oder rückwärts, oder gleich treten, sich niemals ausser diesem Maaß befinden, sondern meistens demselbigen genau, oder weniger und enger gleich stehn, und einen Winkel von 30 Graden ausmachen. Solches bezeugen zum Beyspiel die mediceische Venus, der Antinous, der Apollo, der borgheſische Fechter, und Silen durch ihre Stellungen. O möchten doch die Schutzgötter der Künste uns wieder solche Zeiten verschaffen, in welchen wir, wie Virgilius sagen könnten: Es werden aus der Insul Parus Marmorsteine wie lebendige Figuren da stehn!

Stabunt Parii Lapides spirantia Signa!

Ende der Bildhauerey.

II.

Laokoon,

das ist:

Betrachtung der aus einem ganzen parischen Marmorstück gebildeten Statüe, welche den Laokoon mit seinen zween Söhnen, und zwo mit ihnen verwickelten Schlangen in einer Gruppe vorstellt.

Vorbericht.

Laokoon, ein Sohn des Königs Priamus und der Hekuba, und ein Priester des Apollo, befand sich in der Stadt Troja, als sie von den Griechen belagert wurde. Da nun die Griechen abzogen, und das hölzerne Pferd vor den Mauern stehn ließen; so wollten die vom Sinon, einem griechischen Kundschafter, betrogenen Trojaner dasselbe in die Stadt bringen, um dadurch ihre erzürnte Pallas zu besänftigen. Laokoon widersetzte sich diesem Vorhaben, und rief ihnen zu: Equo ne credite Teucri! d. i. ihr Trojaner, nehmet euch vor diesem Pferd in Acht; traut ihm nicht! zu gleicher Zeit aber stieß er dem Pferde die Lanze in den Bauch. Das Volk, welches den Neptunus allezeit verachtet hatte, wollte sich

nun auch diesen zum Freunde machen und ihm opfern. Da aber hierzu kein Priester bestellt war, so wurde Laokoon, der Priester des Apollo, von dem Volk auch zum Priester des Neptunus ausgerufen. Man schritt am Ufer des Meeres zum Opfer, und Laokoon schlachtete dort einen ungeheuer großen Stier. Kaum aber hatte diese Feyerlichkeit ihren Anfang genommen; so sah das Volk im Meer zwo erschreckliche und in lauter Bogen gekrümmte Schlangen über der Fläche der Wellen von der nahen Insel Tenedos herschwimmen. Sie nahten sich dem Gestade so schnell, daß das Meer brauste und schäumte. Sie kamen an das Land, eröffneten ihre Rachen, zischten mit den Zungen, und blitzten aus den Augen. Das Volk, welches vor Schrecken halb todt war, nahm die Flucht, die Drachen aber schossen auf den Laokoon und seine Kinder los, ergriffen sie und ihn, da er mit Pfeilen, seinen Söhnen zu helfen, auf sie los gieng. Sie umschlungen alle drey mit solchem Grimme, daß der Vater, wie Virgilius dichtet, entsetzlich zu heulen und zu schreyen anfieng. Da sich die Schlangen endlich gesättiget hatten, entflohen sie in den Tempel der vor Zorn entflammten Pallas, und verkrochen sich unter ihren Schild. Das Volk hielt Laokoons Strafe vor billig, weil er das Pferd gelästert habe. Es verweilte auch nicht, die Stadtmauern einzureißen, und gleich in die Stadt hinein zu ziehen. Von dieser Geschichte handelt Virgilius und Petronius, welche diese Statüe gese-

gesehen, und ihre Gedichte darnach eingerichtet haben.

Diesen gräulichen und kläglichen Mord haben nun drey der vortrefflichsten Bildhauer in Griechenland verewiget. Sie brachten die erschreckliche Gruppe dieser drey unglückseligen Menschen um das Jahr 324 nach Erbauung der Stadt Rom, und 400 Jahre vor Christi Geburt in parischen Marmor, welcher nach Rom geliefert, und im Palast des Kaisers Titus aufbehalten wurde.

Plinius verwundert sich über diese Statüe so sehr, daß er sagt: Opus omnibus et pictoriae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide patrem et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices AGESANDER POLYDORUS, et ATHENODORUS Rhodii.

Es sey ein Werk, welches allen andern von der Maler- und Bildhauerkunst müsse vorgezogen werden. Die erhabensten Künstler, Agesander, Polydor und Athenodor aus der Insel Rhodus haben aus einem Stein den Vater, die Kinder, und die wunderbaren Verwickelungen der Drachen, nachdem sie das Vorhaben dieses Werkes gemeinschaftlich und bedachtsam genau überlegt hatten, so geschildert, wie wir es vor Augen haben. Also sind uns nun auch die Urheber dieser erstaunungswürdigen Statüe bekannt.

Dieses einzige Denkmaal der höchsten griechischen Sculptur wurde vom Felix, einem römischen Bürger, auf seinem Landgut im Jahr 1506 unter dem Schutt und unter den Trümmern der Bäder des Titus gefunden, ausgegraben, und auf große Kosten des Pabsts Julius II. ins Belvedere gebracht, allwo es unbeschädiget und ohne Fehler, zur ewigen Bewunderung aller Kunstverständigen heute noch pranget und ihnen deutlich zu erkennen giebt, daß es keine Arbeit aus den Zeiten des Virgilius, sondern aus dem Jahrhunderte sey, in welchem die Sculptur in ihrem höchsten Flor gewesen ist. Kunsterfahrne Augen beweisen mehr, als gelehrte Muthmaßungen, und beobachten, daß die Statüe eine andre Zusammensetzung vorstellen würde, wenn die drey Griechen sie dem Sinne des Virgilius nachgemacht hätten. Daß ein solches Werk betrachtungswürdig sey, entscheiden alle Akademien. Jedoch was gehören nicht für Augen darzu, wenn man es mit Nutzen ansehn will?

Die kaiserl. königl. Akademie der Malerey, Bildhauerkunst und Architectur zu Wien schätzt sich für glückselig, einen solchen Schatz zu besitzen. Ob er gleich nur von Gyps ist, so verherrlichet er dennoch den Kunstsaal durch seine dem Original ganz gleiche Größe eben so wohl, als dieses zu Rom das Belvedere. Diejenigen, welche diese Statüe zum Gegenstand ihres Fleißes erwählen, verlieren dadurch nichts, daß daran ein Sohn man-

mangelt, und der andre davon abgesondert und seitwärts steht. Vielleicht bringt ein glücklicher Tag bald die ganze Gruppe zusammen. Alle Künstler zu Wien sowohl, als zu Rom, verehren dieses Stück dermaaßen, daß, gleichwie viele andre es nachgemacht haben, also auch Flavio, mein gewesener Freund zu Rom, es in Carniol geschnitten, und mir davon einen Abdruck in Schwefel geschenkt hat. Nunmehr wollen wir die Statüe selber betrachten.

Laokoon.

Keine antique griechische Sculptur stellt uns so viel Schönheit und Kunst vor Augen, als Laokoon. Man sieht schon auf den ersten Anblick, mit was für Geschicklichkeit die Breite des Magens und der Achseln, deren Theile zusammen deutlich und mit Gelindigkeit erscheinen, ausgearbeitet worden sind. Man betrachte nur seine erhöhten Hüften, seine nervigten Arme, seine weder zu dicken noch zu mageren Füße, welche stark, vest und voller Muskeln sind. Alle andre Gliedmaaßen überhaupt zeigen ein mit Stärke und Zärtlichkeit ausgedrücktes Fleisch, dergleichen man nur in der schönen Natur wahrnimmt.

Finden aber einige in dieser Figur zwischen den Gliedmaaßen keinen solchen Contrast, welchen kunstreiche Bildhauer, um eine schöne Stellung

zu formiren, in einzelnen Statüen heraus zu bringen trachten; so erklärt sich die Ursache selbst dadurch, daß Laokoons Figur mit seinen Söhnen eine Gruppe und Contrast mache, welcher die von einer einzelnen Statüe weit übertrifft. Man wird auch nirgends etwas sonderbarers und vollkommeners finden, als seine Wendung und Beschaffenheit aller Glieder, und seine Verknüpfung mit den zwoen Nebenfiguren und Drachen.

Die Urheber dieses Werkes haben alle starke Ausdrücke in Laokoons Figur so sorgfältig und verwunderungswürdig angedeutet, und dermaaßen vorgestellt, daß die grausame Empfindung der Schmerzen nicht nur im ganzen Angesicht ausgebreitet erscheint, sondern auch alle andre Theile des ganzen Leibes, bis auf die äusserste Spitze der Füße, wo sich die Zehen mit Gewalt einziehen, dieselbe zu erkennen geben.

Weil nun an dieser Statüe nichts zu finden ist, was nicht mit ausnehmender Kunst gemacht wäre; so muß ein jeder Kenner eingestehen, daß sie das wahre Muster und Augenmerk aller Maler und Bildhauer seyn sollte.

Jedoch, sie müßten dieses große Kunststück nicht nur als ein bloßes Modell zum Zeichnen oder Modelliren vor Augen haben; sondern es wäre auch zu wünschen, daß sie darinn alle Schönheiten genau in Acht zu nehmen, und in ihre Einbildungskraft eine Schilderey einzudrucken beflissen seyn möchten,

möchten, welche ein Innbegriff aller Vortrefflichkeit ist. Wenn man in der Kunst vollkommen werden will; so ist das Arbeiten mit den Händen allein keine zureichende Bemühung; man muß auch im Verstand erhabene Gedanken erwecken, und dieselben in dem Gedächtniß eifrig erhalten.

Wer wird es wohl in Abrede stellen, daß man diese starken Ausdrücke durch bloße Nachahmungen eines akademischen Modells keinesweges erreichen oder nacharbeiten könne? denn jedermann begreift es ohne Mühe, daß ein solches lebendiges Modell niemals ins Werk gesetzt werden könne, welches alle Regungen und Leidenschaften auszudrücken vermögend wäre. Es ist auch fast unmöglich, dergleichen von Personen abzuzeichnen, welche sich wirklich in solchen Leibes- und Gemüthsbewegungen befinden. Die geschwinde Veränderung der Gemüthsbeschaffenheit in solchem Leiden macht allen Fleiß des Künstlers eitel und fruchtlos. Es liegt also sehr viel daran, daß man sich die Ursachen solcher Leidenschaften durch ämsiges Nachsinnen bekannt mache. Will man aber alle Kräfte anwenden, dergleichen heftige Wirkungen glücklich vorzustellen; so wird man bald überzeugt werden, daß es nicht anders möglich sey, als wenn man seine Zuflucht zu solchen schönen Werken des griechischen Alterthums nimmt, weil darinn solche Ausdrücke vorhanden sind, dergleichen man nach der Natur niemals würde zeichnen oder modelliren können.

Es ist bis auf diese Stunde noch keine Statüe in der Welt gefunden worden, welche man mit dem Laokoon in Vergleichung setzen könnte. Sie ist ein Kunststück, welches durch so viele Jahrhunderte zur Bewunderung gedient hat, und es auch noch ferner bleiben wird.

Die drey berühmtesten Künstler von ganz Griechenland haben daran alle ihre Wissenschaft und alles Vermögen ihrer Kunst erschöpft. Von der Zeit seiner Entdeckung an hat es den gelehrtesten Malern und Bildhauern immerfort zum Hauptmuster ihrer Bemühungen gedient. Wie vernünftig haben nicht dergleichen große Männer gedacht! Durch dieses Antique kann man die wahre Manier zu zeichnen lernen, und ergründen, wie eine natürliche Schönheit auszudrucken sey. Keine griechische Statüe zeigt uns Umrisse, welche besser ausgeführt wären. Durch sie kann man die Fehler, welche in der Natur gemeiniglich vorkommen, verbessern lernen. Alles erscheint daran im Stand einer solchen Vollkommenheit, daß man nicht anders als vermuthen kann, die Natur würde alle ihre Erzeugungen solchergestalt an den Tag bringen, wenn keine Hindernisse, allen Sachen eine unmangelhafte Form zu geben, bald da, bald dort im Wege stünden.

Was diese Gruppe, besonders aber den Laokoon, noch so schätzbar macht, ist die durchdringende Wissenschaft, welche der Künstler dadurch gezeigt hat, daß alle Kennzeichen darinn angebracht

bracht worden, durch welche man die hohe Geburt desjenigen deutlich erkennen kann, dessen Bildniß er hat machen wollen. Er zeigte auch den wahren Zustand, worinn er sich befand, als er mit seinen Söhnen von zwoen aus dem Meer hergeschwommenen Schlangen ermordert worden.

Laokoon war auch wirklich ein Sohn des Königs Priamus, den er mit der Hekuba gezeuget hatte. Es konnte auch kein Leib ausgedacht werden, welcher seinem Alter, seinem Adel und seinen Eigenschaften anständiger gewesen wäre, als derjenige, den uns der Künstler vor Augen gestellt hat.

Man wird keinen Körper finden, an welchem die Nerven und Muskeln allzu merklich ausgedruckt sind, und an welchem eine große Stärke erscheint. Er kömmt dem farnesischen Herkules nicht bey, und warum? Dieser königliche Prinz, der ein Priester des Apollo war, hatte gewiß weder das Temperament, noch die mühsamen und rauhen Arbeiten, wie jener, auszustehn, und über dieses hatte man auch keine Ursache, ihn so kräftig und stark vorzustellen.

Man hat ihm auch diejenigen Verhältnisse nicht gegeben, welche man in der Statüe des Apollo wahrnimmt. In dieser Figur herrschet eine Anmuth, eine Grazie und Majestät, welche zu erkennen giebt, daß man einen Gott habe vorstellen wollen, und daß alle Gliedmaaßen vielmehr deswegen in dieser Gestalt zusammengesetzet worden,

um

um eine ausserordentliche Schönheit und Abschilderung einer Gottheit, als den Leib eines Menschen vorzustellen, dessen Theile mehr eine Stärke, als eine Anmuth zu seinen Verrichtungen vonnöthen haben.

Laokoon stellet einen wohlgebauten, einen alten und adelichen mit hohen Eigenschaften versehenen Mann vor, also, daß man ihn für ein vollkommenes Muster eines natürlichen und schönen Leibes ansehen kann. Solches bezeugen alle seine Glieder, welche weder zu stark noch zu schwach sind. Man sieht aber doch daran Muskeln und Nerven genug, das Fleisch zu unterstützen, welches sie angenehm bedeckt, und ihnen ein zärtliches Ansehn giebt, auch verursacht, daß in keinem Theile eine Trockenheit erscheinet. Sie haben alle durchaus das richtige Verhältniß mit der Leibesbeschaffenheit eines alten Prinzens, an dem die Natur diejenige frische Munterkeit nicht mehr sehen läßt, welche nur jungen Leuten wohl ansteht.

Es ist auch beynahe zu glauben, daß die Künstler sich in dieser Gruppe sehr beflissen haben, den Contrast der drey Leiber, in Absicht auf ihr Alter, ihr Fleisch, und ihr Betragen recht kenntbar zu machen. An den Söhnen zeigt sich die edle Jugend, und mehr Furcht als Schmerz; sie sind auch nur umschlungen, und nicht geklemmt oder gebissen. Es scheint, Michelagnolo habe seinen Ganimedes darnach formirt, und ihren Leib

sich

sich anderwärts auch zu Nutze gemacht. Ich wende mich aber wiederum zum Vater:

Seine Leibesgestalt ist schön, edel, und groß; sein Haupt hat alle Eigenschaften eines Menschen von Ansehn; es ist beynahe von einer runden Form, und die Nase prangt mit ihrer ordentlichen Gestalt; die Stirne ist breit, die Augen von einer gehörigen Oeffnung, sein Mund von mittlerer Größe, und wenn die Bewegungen, welche in seinem Angesicht durch den Schmerz entstanden sind, desselben Züge nicht verstellt hätten, so würde man darinn die schönsten nnd natürlichsten Kennzeichen eines ehrlichen und wackern Mannes wahrnehmen.

Seine Arme sind lang und stark, und die Ellenbogen so schön gezeichnet, wie sie einer ehrwürdigen Person anstehn. Die Füsse sind vest und voller Nerven, und zeigen Muth und Herzhaftigkeit. Man sieht, daß die Künstler alle Mühe angewendet haben, jeden Charakter sehen zu lassen, der ihm anständig ist.

Alle übrigen Theile des Leibes sind mit einer solchen Einsicht und mit einem solchen Verstande gemacht, daß sie sehr wohl zu erkennen geben, wie man nicht verlangt habe, nur ein Bild von lauter Schmerz vorzustellen, sondern die Abschilderung einer Person zu verfertigen, aus welcher eine adeliche Geburt, ein erhabenes Ansehn, sonderbare Verdienste und hohe Gemüthseigenschaften hervorblicken.

Seine

Seine großen, nervigten und schön geformten Hände zeigen sowohl, als die Füsse, eine gesunde und kräftige Leibesbeschaffenheit, vornehmlich aber eine schöne Seele. Seine erhöhten Hüften, die breite Brust, und die hohen Achseln geben deutliche Kennzeichen eines ansehnlichen und großmüthigen Mannes zu erkennen.

So sehr nun alle diese Sachen betrachtungswürdig sind; so ist doch nichts, was mehr bewundert zu werden verdient, als der Ausdruck des Schmerzens, welchen der Künstler im ganzen Leibe der Figur so künstlich vorgestellt hat. Man sieht die Wirkungen des stärksten Leidens, das ein Mensch jemals empfinden kann, und welches auf eine so gelehrte Weise angezeigt ist, daß es scheint, diese Statüe sey viel eher für einen lebendigen Leib, als für eine Figur von Marmor anzusehen. Eine große und gesetzte Seele wird im Gesicht und im ganzen Leibe dieser Figur geschildert. In allen Muskeln und Sennen des Körpers entdecket sich der Schmerz, und ohne das Gesicht und andre Theile zu betrachten, glaubt man an dem eingezogenen Unterleibe denselben beynahe selbst zu empfinden. Dieser Schmerz äußert sich aber dabey mit keiner Wuth, er erhebt kein Geschrey, sondern zeigt mehr ein ängstliches Seufzen, wie es die Oeffnung des Mundes andeutet. Der Schmerz und das Erhabene der Seele sind mit gleicher Stärke ausgedruckt. Sein Elend dringt dem Zuschauer selbst bis in die Seele, und geht weit

über

über die schöne Natur, also, daß der Künstler die Stärke des Geistes in sich selbst hat fühlen müssen, welche er dem Marmor eingeprägt hat.

Weil nun Laokoon in dem Zustande vorgestellt wird, worinn er sich befand, als die Drachen ihn und seine Kinder bereits so sehr umwunden hatten, daß sie sich weder mehr retten, noch wehren konnten; so mußte auch der Bildhauer alle mannichfaltigen Leidenschaften zu erkennen geben, von welchen diese unglückseligen Prinzen so plötzlich angegriffen worden. Diese Leidenschaften können aber durch nichts anders sichtbar gemacht werden, als durch den Eindruck, den sie äußerlich im Leibe des also gequälten Menschen verursachen.

Da es also wahrscheinlich ist, daß Furcht, Schauer, Schrecken, Traurigkeit, Schmerz und Verzweiflung sich aller Lebensgeister dieses Vaters auf einmal und so plötzlich bemächtiget haben, als er sich in einem so entsetzlichen Zufall verwickelt sah; so mußten auch alle diese verschiedenen Gemüthsunruhen in den äußerlichen Theilen der Figur kenntlich gemacht werden. Es ist aber unmöglich, so erschreckliche Wirkungen in der Natur selbst auf einmal zu beobachten, und es kann auch fast nicht seyn, daß man sich dieselben im Sinne vorstelle; daher ist es gewiß noch schwerer, dieselben in Thon zu formiren, durch den Meisel auszudrucken, und in Stein zu hauen. Dennoch sehen wir in diesem Marmor alle Wirkungen und Veränderungen, welche in einer so entsetzlichen Begebenheit ent-

stehn, und auf den Leib eines Menschen wirken können. Wir erstaunen bey der verwunderungswürdigen Kunst und Arbeit. Wir sehen, daß die zwo Schlangen die erste Ursache aller dieser ungestümen Bewegungen sind. Ihr Anblick setzte gleich alle Lebensgeister des Prinzen in Bewegung, und plötzlich gaben sie sich alle nur ersinnliche Mühe, sich von der Gefahr zu befreyen. Daher scheinen die Arme und Füsse in der Figur, welche mit den Händen die Schlangen ergreift, sich mit Gewalt loß zu reißen. Nachdem aber alle angewandten Kräfte zu ohnmächtig sind, so versinkt die Seele in Traurigkeit, Verzweiflung und allerhand andern Bewegungen; das Gesicht wird verstellt; alle Lebensgeister erhitzen und flößen sich in die Nerven und Muskeln; diese schwellen auf, und werden verkürzt. Daher ziehen sich die Nase, der Mund und die Augenbraunen zurück, und die Augen, welche der Gegenstand erschreckt, drehen sich in die Höhe, und wenden sich auf die Seite.

Die Lebensgeister erheben die Nerven und Muskeln um die Gegend des Magens, und um alle Theile, welche ein so gewaltiges Leiden am meisten empfinden; und weil sie alle auch mit den äusersten Theilen des Leibes eine genaue Verbindung haben; so sieht man, daß die Zehen sich einziehen und zusammen biegen. Im ganzen Leib erscheint also kein Theil mehr, welcher nicht die Verwirrung und ungestüme Bewe-

gung

gung anzeigt, welche ein Mensch ausstehet, der sich in einem so ungeheuer kläglichen Umstande befindet.

Betrachten wir alles mit noch mehrerer Aufmerksamkeit, so sehen wir die Nerven und Muskeln fast nur deswegen erscheinen, weil die Adern wenig oder gar nicht aufgeschwollen sind, und das Fleisch sich zusammen ziehet. Dieses ist eine Wirkung der Furcht, der Traurigkeit und des ungeheuren Schreckens. Diese beklemmen das Herz, und verursachen, daß das Geblüt in den Adern langsamer lauft, folglich kalt wird, sich vermindert und weniger Raum einnimmt. Und da es bis zum Herzen dringet, so werden manche Theile aus dessen Mangel bleich, das Fleisch, absonderlich im Gesichte, wird weich und so zu sagen schwammig; dort wird die Veränderung um so viel sichtbarer, als das Schrecken groß und heftig ist. Deswegen, und weil alle Glieder und Theile durch die Abweichung des Geblütes die Wärme verlieren, sieht man, daß Laokoons Kopf sich gegen die Achsel neiget, welches die Entkräftung und den Schmerz nicht weniger, als die Bewegung eines Menschen anzeigt, der in der größten Noth schmachtet, und den Himmel um Beystand anrufen will.

Die zween Söhne hingegen erheben ihre Gesichter, und wenden sie schmerzlich gegen die Blicke des Vaters, um gleichsam ihn um Hülfe anzuflehen, oder sich seiner zu erbarmen. Sie sind

übrigens heftig bemüht, sich mit Gewalt loszureissen, welches, da es vergebens ist, in ihrem Angesicht die höchste Bestürzung und Traurigkeit verursachet. Es scheinet, als wenn der Vater sich mehr gegen den jüngern Sohn an seiner rechten Seite hinwende, und dieser, durch die Schlangen weit strenger verknüpft, beym Vater eine Rettung zu finden hoffete; wo inzwischen der ältere Sohn linker Hand ein wenig stärker, und als wenn er der Befreyung beynahe versichert wäre, den Vater kläglich ansieht, und am linken Fuße sich beynahe loswickelt.

Man kann ohne einiges Bedenken behaupten, diese Statüe sey so vollkommen, daß die Maler- und Bildhauerschule zu Rom, aus welcher so viele große Künstler hervorgekommen sind, daraus, als aus der reinesten Quelle, den größesten Theil ihrer Kenntnisse geschöpft habe.

Alle Maler, welche zu den Zeiten eines Raphaels von Urbino, und eines Giulio Romano zu Rom studirten, konnten diese Statüe niemals genug betrachten, vielweniger sich sättigen, daraus den Hauptgegenstand ihres Fleißes und ihrer Bemühungen zu machen. Sie wurden durch den Farnesischen Herkules und den Borghesischen Fechter damals noch nicht von ihrer Lust zerstreut. Herkules erschien erst 20 Jahre, der Fechter aber bey 50 Jahre nach Raphaels Tode.

Ich habe in dem ersten Bande von der Malerey Erwähnung gethan, daß man Vorzeiten in

Ita-

Italien und Frankreich wegen des Vorzugs der Zeichnung und des Colorits in Uneinigkeit gerathen sey; wer sollte nun wohl glauben, daß auch aus unserm Laokoon deswegen ein Gespötte gemacht worden?

Aus der Lombardischen Malerschule war Titian, wie die meisten seiner Landsleute, weit mehr vom Colorit als vom Erhabenen oder Romanischen Zeichnungskunst eingenommen, und konnte den besondern Raphaelischen großen Eifer für Laokoons Statüe und für die schönen darinn studirten Umrisse nicht leiden, und weil ihm der ganze Romanische Zeichnungsgeschmack zuwider war; so spottete er darüber, und machte, als er sich zu Rom befand, eine Zeichnung, die man heute noch in Holz geschnitten und Abdrücke davon sehen kann. Man hat mir ihn öfters, aber niemals ohne Lachen gezeigt. Dadurch stellte er eine, dem Laokoon änliche, Gruppe von einem alten Affen mit zween Jungen und zwo Schlangen vor. Diese scherzhafte Erscheinung aber sollte die Bedeutung haben, daß die Maler, welche Laokoons Statüe so sehr anhiengen, meistens nur immer wie die Affen nachahmten, selbst aber nichts erfinden könnten. Ob dieses aber eigentlich Titians Meynung gewesen sey, lasse ich billig dahin gestellt seyn; denn es giebt auch andre Schulen, welche sich ein Vergnügen daraus machen, wenn sie alles, was man antique nennt, verachten können, um nur in ihrem irrigen Gleise und Vorurtheil nicht gestört

zu werden. Dergleichen Ausleger fremder Gedanken suchen gemeiniglich durch das Ansehn grosser Männer ihren Stolz und ihre Unwissenheit empor zu heben, wie es auch in diesem Fall geschehen ist. Denn Titian hat selbst den Laokoontischen Kopf nachgeahmt, als er zu Venedig in der Minoritenkirche (la Chiesa de Frati) den heiligen Nicolaus gemalt hat. Alle Kenner glauben in diesem Bilde Laokoons Kopf wahrzunehmen, ausser, daß Titian darinn den Ausdruck der Verzweiflung sehr gemäßiget hat. Dergleichen sehen sie auch im Kopfe des heiligen Paulus in der Entzückung vom Poußin.

Hätte Titian die Denkmaale des griechischen Alterthums sich so sehr, als Raphael von Urbino, eigen und bekannt gemacht; so würde er ihm in der Zeichnungskunst nicht immer nachgesetzt werden.

Ich übergehe hier eine Menge kritischer Beobachtungen mit Stillschweigen, welche keine römischen, sondern fremde Künstler, um den Laokoon nicht loben zu müssen, von diesem unschätzbaren Ueberbleibsel der griechischen Geschicklichkeit ausgestreut, und sich nicht gescheut haben, dasjenige in den Verdacht einer Nichtswürdigkeit zu setzen, was mehr als zwey tausend Jahre von den größesten Meistern ohne Unterlaß gelobt, bewundert und nachgeahmt worden.

Ich wünsche auch, daß alle Maler und Bildhauer sich nicht verführen ließen, sondern von der römi-

römischen Schule, oder besser zu sagen, vom Raphael die Zeichnung, und vom Titian das Colorit lernen möchten. Hätte Titian den Laokoon und andre schöne Alterthümer wie Raphael studirt; so wäre er auch ein Raphael geworden: und hätte Raphael so lange, als Titian gelebt; so würden wir heute nicht jeden von diesen beyden großen Künstlern insonderheit, sondern beyde in einem jeden von ihnen nachahmen und verehren.

Ehe ich diese Abhandlung schließe, will ich noch ein Beyspiel eines sehr ungeschickten Kunstrichters anführen, der den Laokoon als einen Priester gekleidet und nicht nackend zu sehen gewünscht hat. Ein solches Vergnügen hätte er sich ja leicht dadurch verschaffen können, wenn er einen bloßen Mantel, oder sonst ein langes Gewand über die Statüe gehangen hätte, welches ihm seinen Wunsch schon gewährt haben würde. Allein wie wären ihm denn alle übrige Schönheiten, besonders der Schmerz, so sinnlich geworden? wie hätte er die Wirkung des Gifts an der Erstarrung eines Schenkels wahrnehmen können, wie Bernini? was hätten die drey griechischen Künstler daran für einen Gegenstand ihrer so unermeßlichen Kunst gefunden? Nichts, als eine Menge Falten, anstatt so unzähliger Vortheile, würden uns übrig geblieben seyn. Hier kann man behaupten, daß Agesander, Polydor und Athenodor sich derjenigen Freyheit bedienet haben, welche allen guten Künstlern eigen ist, nämlich,

daß sie das Gewand bey Seite gesetzt, das Nackende erwählt, und der Welt das erstaunlichste Kunststück vor Augen gestellt haben. Man mag auch sagen was man will, so giebt es doch noch Leute, welche den Homer deswegen verachten, weil sie ihn nicht verstehen: also sind auch diejenigen zu betrachten, welche so gar die herrlichsten Kunstwerke verhöhnen. Dies ist ein starker Beweis, daß ihren Augen alles mangelt, was die Künste sichtbar, kenntlich und begreiflich machet. Vor solchen Tadlern müssen Anfänger sich in Acht nehmen, und die edle Zeit mit einer solchen Lectüre nicht verderben, welche ihnen nichts als lauter Zweifel in den Kopf setzt. Denn ob Virgil drey Rhodischen Künstlern, oder diese dem Virgil nachgeschildert haben, das kann uns gleich viel gelten. Die Kunst wird dadurch nur mehr gehemmt, als ermuntert. Studiren und arbeiten trägt mehr Früchte, als der Stolz vermeynter Wissenschaften.

Quando praestantius ergo est
Ingenio, aut quouis extendere fata labore,
Quam fastus et opes, et inanem extendere luxum.
Sadoletus.

III.

Von einigen kleinen Werken des Michelagnolo.

Nicht allein die Natur in ihrer Vollkommenheit, sondern auch die Verbindung aller Verhältnisse im menschlichem Körper, und die Mannichfaltigkeit der Stellungen, Leidenschaften und Gemüthsbewegungen waren der einzige Gegenstand der Arbeit des unsterblichen Michelagnolo Buonarotti. Dieser unnachahmliche Künstler trachtete durch seine ganze Lebenszeit, als ein Schüler, als ein Mann, ja so gar als ein Greis nichts anders zu schildern, als diese Theile der Kunst. Er übertraf auch darinn alle andre sehr weit: und da er sich nur in diese Theile einzuschränken schien; so zeigte er den damals noch rauhen und ungebahnten Weg zur großen Manier und zur Zeichnung des Nackenden. Man sieht auch in allen seinen Werken, wie geschickt er alle Beschwerlichkeiten dieser Kunst überwunden, und es darinn auf einen solchen Grad gebracht habe, daß durch ihn auch die Leichtigkeit in den Umrissen des menschlichen Körpers, seines Lieblingsgegenstandes, in den Gang gebracht worden. Dieser allein war sein beständiges Augenmerk, so, daß er sich weder um den Reiz der Farben, noch um das Eigensinnige, oder um neue Erfindungen gewisser Kleinigkeiten und zärtlicher Dinge nie-

mals bekümmerte. Daher kam es auch, daß andre Maler, welchen in dieser bonarottischen Zeichnungskunst nichts gelingen wollte, sich durch die Mannichfaltigkeit der Tinten, durch allerhand Schatten in den Farben, und durch andre seltsame wunderliche Hirngespinnste und ungewöhnliche Seitenwege, unter großen Meistern einen Platz zu behaupten getrachtet haben.

Michelagnolo aber blieb bey seiner einmal angewöhnten Art, und drang bis in die tiefsten Geheimnisse der Kunst. Es giebt wenige Künstler, welche sich die Gesinnungen dieses großen Mannes zu Nutzen machen; sie entfernen sich so gar von der wahren Kunst, und suchen sich davon weit mehr zu trennen, ja sie empfinden gar einen heimlichen Kützel, wenn sie diesen Mond anbellen hören. Sehr wenige arbeiten mit einem gewissen Triebe des Gemüths oder Genie, und trachten die vollkommene und schöne, oder auch nur die gemeinste Natur nachzuahmen. Nichts reizet sie, als der angewöhnte Schlendrian, wo inzwischen andre ihr Vergnügen an fremden erst neu ausgebrüteten Dingen und an einem übernatürlichen Geschmack finden. Noch andre getrauen sich nicht einmal über die Gränzen ihrer ungeschickten Wegweiser zu wagen, sie bleiben an ihrer Gewohnheit kleben, und sind ganz unvermögend, die Schönheiten mit offnen Augen zu erkennen; es sey denn, daß irgendswo glänzende Farben herrschen, welche sie gleich ohne alle Ueberle-

gung

gung das schöne Colorit nennen, und eine bunte Farbengebung als vortreffliches Fleisch anrühmen, welches die Italiäner Carnaggione nennen. Dergleichen Irrthümer und Vorurtheile sind der Untergang des guten Geschmackes, und das Verderben der Künste.

Gesetzt aber, ein Künstler wäre von Natur und durch seinen Fleiß mit allen Gaben der Wahrheit und der Richtigkeit versehen; gesetzt, er hätte Talente eines Bonarotti, eines Titians und Phidias, wenn er dabey genöthiget ist, mehr um Brod, als Ehre und Kunst zu sorgen; wie kann er denn sein von Angst und Kummer beklemmtes Gemüth ermuntern, und sich empor schwingen? Er bleibt bey seiner durch die Uebung erlangten fertigen Manier, und das ihm angewöhnte Augenmaaß ist seine Richtschnur; er eilet unter Begleitung seiner Sorgen in seinem üblichen Gleise fort, um für sich und die Seinigen die Nahrung zu verschaffen. Durch dergleichen mißliche Umstände werden die Künste in eine finstere Nacht zurück gewiesen. Die Künste würden vielleicht von keinem Michelagnolo etwas wissen, wenn er ein so armseliges Leben hätte führen müssen, und seine überschwänglichen Gaben würden gewiß auch in der Dunkelheit erstickt seyn. Allein, sein Glücksstern verließ ihn nicht, er ward reichlich versorgt, und konnte seinem Genie einen freyen Lauf lassen. Daher unternahm er in seiner Jugend schon alles, was ihm die Natur vor Augen brachte. Angelus

lus Politianus, ein großer Gelehrter, gab ihm in der Fabel den nöthigen Unterricht, und damit er auch in der Kunst sich üben könnte, so erklärte er ihm den Raub der Deianira, und den Kampf der Centauren, die Michelagnolo gleich, zur Verwunderung seines Lehrers, halberhaben in Marmor ausarbeitete.

Laurentius Medices unterhielt damals die Bildhauer Bertholdo, Donato, Domenico Ghirlandai in seinem fürstlichen Garten, nebst vielen Schülern, die diesen Männern anvertraut waren. Unter diesen befand sich der junge Michelagnolo, welcher die übrigen bald in allem übertraf, ob sie schon zusammen vortreffliche Baßirilievi in kleinen Formen verfertigten. Mit ihm stritten Granaccio und Torreggiano um die Wette, welche so gar das Erstaunen ihrer Vorgesetzten erweckten. Nach und nach wimmelte Florenz von Malern, Bildhauern, Goldarbeitern und Goldverschneidern. Der Schutz, die Huld und Hülfe der mediceischen Fürsten munterte alle Genies zu den Künsten auf. Niemand hatte nöthig, Hunger zu leiden. Die wackersten Männer waren Francia, Piloto, Tribolo, Raphael dal monte lupo, Giovan Agnolo, des Servitenortens Bruder, Carota, Tasso, Leon Leoni, Daniel Ricciarelli, Giacopo, Ciciliano und Tiberio Calcagnini, von welchen die mehrsten Freunde und Lieblinge des Michelagnolo waren, der endlich so stark ward, daß alle ihn ehrten, er

selbst

selbst aber nach einigen Jahren seine eigene Jugendarbeit der Sculptur so vortrefflich befand, daß er die Zeit bedauerte, welche er vorher mit Zeichnen und Malen zugebracht hatte: denn er sagte, daß er durch das Bildhauen die Natur weit ähnlicher hätte vorstellen können.

Seine Arbeiten, die er in seiner Jugend verfertigte, sind so unzählbar, als mannichfaltig. Darunter befindet sich in halberhabener Bildhauerey ein Riese, der sich mit den Händen an einen Felsen anhängt. Dieses Stück wurde von seinen Meistern so wohl, als von seinen Mitschülern besonders deswegen bewundert, weil er bereits schon an die anatomischen Ausdrücke so sehr gewöhnt war, daß ihm nicht nur kein Thier mehr unbekannt gewesen, sondern auch, alle Theile des menschlichen Körpers nach der Anatomie auszuhauen, bey ihm schon zu einer leichten und gewöhnlichen Arbeit geworden war. Obgleich in Italien schon vor ihm viele Künstler in großem Ruhm gestanden haben; so hat doch dieses seine völlige Richtigkeit, daß sowohl zu seiner Zeit, als auch nach ihm, die Anzahl derselben noch größer ist, welche durch ihn groß geworden sind? Fast ein jeder wollte seine Abbildung besitzen, welche auch sehr oft verfertigt worden. Leon Leoni machte sie bey der Gelegenheit, als einige sich über das Thun und Lassen des Bonarotti spottweise auf-

aufhielten, medaillenförmig, und zierte sie mit der Innschrift:

Docebo iniquos vias tuas, et impii ad te convertentur.

Michelagnolo verehrte ihm dagegen einen Herkules und Antäus von Wachs, nebst einigen von seinen Zeichnungen und Modellen. Ricciarelli verfertigte sein Bildniß von Metall. In seinem Alter wurde Bonarotti vom Giulio Romano abgezeichnet, welches im Jahr 1546 geschah; Bonarotti aber war im Jahr 1474 geboren, und also damals schon 72 Jahre alt. Ascanio Condivi, ein getreuer Schüler dieses großen Mannes, schrieb um das Jahr 1553 sein Leben, und ließ es zu Rom drucken. Die Seltsamkeit dieser Auflage ward aber so groß, daß Anton Franc. Gori, ein berühmter Gelehrter zu Florenz, dasselbe im Jahr 1746, nebst gedachtem Portrait, aufs neue durch den Druck bekannt gemacht hat. Unter dem Portrait liest man die Aufschrift:

Michael Angelus Bonarotus Patritius Florentinus annum agens LXXII. mit diesen Versen:

Quantum in natura ars, naturaque possit in arte,
Hic, qui naturae par fuit, arte docet.

Ich übergehe das ganze Leben und alle großen Werke dieses erhabnen Künstlers, die ohnedies der ganzen Welt bekannt sind, und ich mache hier nur bloß

bolß einige von seinen Jugendstücken bekannt, welche sich unter den Händen sehr vieler Liebhaber der Künste, theils zertrümmert, theils ganz, und weit herum zerstreut befinden, die aber meistens nur von Gyps oder Wachs abgeformt, und vielen wahren Liebhabern fast unbekannt sind.

Michelagnolo machte für seinen gelehrten Freund Tomaso de Cavalieri in halberhabener kleiner Arbeit den vom Jupiter nach dem Olympus fortgeführten Ganimedes. Jupiter, in Gestalt eines Adlers, läßt durch den Schnabel und durch die Klauen nichts als Sorgfalt und Zärtlichkeit blicken, damit dem Ganimedes im Fluge nichts unglückliches wiederfahre. Eben diesem Freunde machte Michelagnolo auch den Titius mit dem Geyer, der ihm die Brust zerfleischet. Tomaso erhielt von ihm auch den Sturz und Fall des Phaetons, nebst andern Stücken von Kinder-Bachanalien. Es ist überflüßig, wenn wir dem Vasari nachschreiben, daß dieses damals neue, und niemals gesehene Erfindungen gewesen sind. Wir können uns dessen selbst überzeugen, da wir verschiedene davon als vollkommene Muster der Kunst vor Augen haben, und gestehen müssen, daß seit derselben Zeit nichts so unnachahmliches erschienen ist.

Der Bruder Bastiano Vinitiano bekam vom Michelagnolo viele Zeichnungen, die er hernach so schön ins Werk gesetzt hatte, daß man sie damals für Wunderwerke der Kunst ansah,

und

und viele Künstler sie zum Muster ihrer Arbeiten gebraucht haben.

Wie viele Zeichnungen, Modelle, Schizzen und Entwürfe von Wachs, Thon oder Tögel, wie viel Cartonen hat Michelagnolo nicht verfertiget, welche er seinen Freunden, dem Sansovino, Rosso, Puntorno, Daniello da Volaterrra, Giorgio Vasari Aretino, Anton Mini, seinem vertraute Schüler, und Gherardo Perini, seinem Freund, einem florentinischen Edelmann, geschenkt hat.

Anton Mini allein erhielt von ihm über dieses noch zwo ganze Küsten voll Modelle, mit welchen er bald hernach eine Reise nach Frankreich that. Er hoffte dadurch Schätze zu erwerben; der Tod aber schien dergleichen florentinische Seltsamkeiten dem Lande zu mißgönnen: Mini starb, und seine Haabseligkeiten wurden theils zerstreut, und theils gestohlen, bis sie endlich stückweise wiederum nach Florenz zurück gebracht worden sind. Benvenuto Cellini, ein berühmter Silber- und Goldverschneider und Medailleur, ein Schüler des Michelagnolo, hatte das Glück, davon einige Propheten aus Frankreich wiederum nach Florenz zu bringen.

Franciscus Medices erhielt nach und nach sehr viele von diesen Bonarottischen Stücken, welche noch heute zu Florenz im großherzoglichen Schatze gezeigt werden. Unter eben diesem gros-

sen

sen Vorrath von Kunststücken befindet sich insonderheit eine Sammlung von sechzehen in Silber getriebenen achteckigten und eyförmigen kleinen Baßirilievon, welche wegen ihrer verwunderungswürdigen Schönheit für Werke des jungen Michelagnolo gehalten werden. Es sind in Italien wenige Bildhauer und Maler, welche von diesen medaillenförmigen Stücken nicht entweder eine ganze, oder doch zum wenigsten verschiedene zertrümmerte Abgüsse von Gyps oder Wachs zum Muster ihrer Nachahmung hätten. In diesen halberhabenen kleinen Ueberbleibseln des Geschmackes des Michelagnolo sieht man den Reihentanz der Nymphen; die den Olympus stürmenden und vom Jupiter zerschmetterten Riesen; den Marsyas unter dem Messer des Apollo; den Silenus; den Ganimedes in Bedienung des Jupiters beym Göttermahl. Den Adonis, die Grazien, den Ausspruch des Paris, den Pygmalion, den Hermaphroditen, den Vulcan, den Mars und die Venus; den Apollo, die Daphnis, die Diana, den Phaeton, die Medusa, und den Meleager; man sieht auch verschiedene Stellungen von Flußgöttern, Pferden, Schweinen und andern Thieren, Satyren, Faunen und andern Fabeln aus den alten Dichtern.

Aus dem Geschmacke, Manier und Kunst aller dieser so mannichfaltigen Vorstellungen kann man deutlich schließen, daß alle ursprünglich aus Zeichnungen, Modellen und Schizzen des Mi-

chelagnolo herrühren, und endlich von einem der geschicktesten Goldarbeiter in gleiche Formen von Silber getrieben worden sind.

Das Kennzeichen der Buonarottischen Kunst blicket aus allen Stücken hervor; hauptsächlich aber erscheinen da die starken und ihm gewöhnlichen Ausdrücke der Muskeln, Flechsen, Sennen und Adern, dergleichen kein andrer so unnachahmlich zu machen gewußt hat. Man sieht in diesen kleinen Werken in der That eben die Stärke, die er hernach in seinem überaus großen Gemälde des jüngsten Gerichts angebracht hat. Aller Orten herrschet die wahre Natur, die Genauigkeit des Umrisses, die natürlichen Bewegungen der menschlichen Körper und Thiere, die wahren Verrichtungen aller Muskeln und Flechsen, das Erhabene seiner Denkungsart, und die Erfindsamkeit. Alles ist in seinen kleinen Werken sowohl, als in ermeldetem Gerichte so wunderbar ausgedrückt, daß es scheint, er habe die Kunst so weit bringen wollen, daß der Zuschauer alle Figuren in wirklicher Wendung und Bewegung zu sehen glauben müsse.

Betrachtet man aber alle diese Werke mit noch mehr Aufmerksamkeit; so wird man gewahr, daß dieser große Künstler dergleichen starke Muskeln nur in gesunden, starken und nervigten Körpern von Riesen, oder andern durch schwere Arbeit verhärteten Mannsfiguren angedeutet habe; denn wir beobachten, daß dergleichen in seinem Ganimedes,

medes, in seinem Titius, und in allen andern jungen Leuten nirgends erscheinet.

Ich wiederhole es noch einmal: die Kunstrichter und Kenner mögen sagen, was sie wollen, so wird es ihnen doch schwer fallen, diese kleinen Baßirilievi ursprünglich irgend einem andern zuzueignen, als der unbeschreiblichen Erfindsamkeit des Michelagnolo Buonarotti.

Ob sie nun gleich Benvenuto Cellini, wie viele sich einbilden, oder ein andrer Goldarbeiter oder Verschneider hernach aus kleinen oder grössern Modellen von Wachs oder Thon in gleiche Formen von Silber getrieben hat, wie man sie im großherzoglichen Schatz zu Florenz noch heute sehen kann, so vermindert dieses weder ihren Werth, noch ihre Kostbarkeit und Kunst; ob man schon dem Künstler dieser Silberarbeit das besondre Lob nicht absprechen kann, welches Michelagnolo selbst von ihm ausgebreitet hat: daß nämlich dergleichen Arbeit niemals gemacht worden, auch zu keiner Zeit mehr würde verfertiget werden. Er konnte dieses kühnlich sagen; denn er selbst verwunderte sich über seine eigene Jugendstudien, wenn man sie ihm nach vielen Jahren vor Augen brachte: um so viel mehr hatte er auch das größte Recht, darüber ein so großes Lob auszubreiten, als er sie so glücklich und unnachahmlich in Silber verwandelt zu sehen bekam. Da nun Michelagnolo ein sonderbarer Kenner seiner Bemühungen war, so konnte er auch um desto mehr,

ohne sich selbst zu loben, denjenigen groß nennen, der seine Arbeit so vollkommen getroffen hatte.

Daß übrigens diese kleinen Kunststücke bey großen Meistern in Ansehn stehn, bezeugen ihre verschiedene Werke, in welchen sie sich dieselben zu Nutze gemacht haben. Man erinnere sich nur gewisser Bataillen, einer Steinigung des heiligen Stephanus, und andrer großen Gemälde; so wird man auch wahrgenommen haben, daß ganze Gruppen von Menschen, Pferden und andern Sachen aus diesen kleinen Baßirilieven dahin verwendet worden. Endlich ziehe man hiebey noch den le Brun, den Bock und andre in Erwägung. Leon Battista Alberti sagt: gleichwie man niemals fragt, wie ein Künstler zu Werke gegangen sey, oder wie er es angestellt habe, wenn sein Gemälde, oder seine Bildhauerey rühmlich vollendet worden; also untersucht man auch nicht, wo dieser oder jener Maler eine solche oder eine andre schöne Figur hergenommen habe, wenn sie natürlich und ungezwungen an ihren Ort und Stelle gebracht worden. Man betrachte zu Rom in der Kapelle Sistina, wo das jüngste Gericht des Michelagnolo pranget, in der Höhe des Hauptgewölbes zwo Weiberfiguren, die einander die Körbe vom Kopfe herabnehmen helfen; so wird man sich über die Arbeit und die Kunst verwundern. Michelagnolo, der diese ganze Kapelle durch seine Erfindsamkeit und unermüdete Einsicht zu einem Wunderwerke der Kunst gemacht

hat,

hat, war von dem kostbaren antiquen Steine, den er am Finger trug, und den man heute im königlichen Cabinet zu Paris le cachet de Michelange zu nennen pflegt, so sehr eingenommen, daß er gedachte zwo Figuren ganz, wie sie im Ringe sind, daraus vom Kleinen ins Große gezeichnet, und mitten in der Höhe der Kapelle übernatürlich groß und schön hingemalt hat. Im Stein sind sie kaum zwo Linien eines Zolles, im Gemälde aber beynahe zwey Klaftern hoch. Soll man deswegen den Michelagnolo eines gelehrten Diebstahls beschuldigen? Er diente dadurch vielmehr der Kunst, und beförderte sie, da er einen fast unbeschreiblichen Schatz ans Licht brachte.

Verehrer, Liebhaber und Kenner werden mir es endlich Dank wissen, wenn ich ihnen die Nachricht ertheile, wo man oben erzählte florentinische silberne Schätze nunmehr von Gyps und Wachs abgeformt unter uns sehen, betrachten und studiren kann. Diese sechzehn halb erhabenen Stücke oder Medaillonen von Gyps, der Ganimedes und Titius aber von Wachs, befinden sich dermalen in der kaiserl. königl. Akademie der Malerey, Bildhauerkunst und Architectur auf der Universität zu Wien, und können einem jeden Kunstverständigen, theils zum Ansehen, theils aber auch zum Studiren dargereicht werden.

Die gründlichgelehrte Anweisung des ruhmvollen und unermüdeten kaiserl. königl. gevollmächtigten Directors dieser berühmten Akademie,

Herrn Martin von Maytens, nebst andern geschickten Professoren der Künste, kann nicht nur diese Bonarottischen Ueberbleibsel, sondern auch eine große Menge von den besten griechischen antiquen Schätzen, und das lebendige Modell einem jeden Schüler, Kenner und Liebhaber, so viel seiner Wißbegierde, Fähigkeit und Kenntniß gemäß ist, vor Augen stellen, ihm den Weg zur Nachahmung, zur Vollkommenheit und zum Tempel der Ehren zeigen. Dieses Vergnügen hat zwar nicht der große Haufen, sondern nur die kleine Schaar der besten Genien bereits schon über ein halbes Jahrhundert zum Ruhme der Akademie erfahren, wo die Götter der Erden selbst den Musen ihre Huld und Zuneigung angedeihen lassen. Dort wird alles lebendig, die Künste schwingen sich empor, der Pinsel und Meisel streiten mit einander um die Wette, vortreffliche Lehrer lassen sich sehen, die Genies frohlocken, Liebhaber und Kenner eilen herbey, und der Mammon wird freygebig, und hilft die gute Sache unterstützen. Endlich lassen sich Gönner und mächtige Beschirmer der Musen Reihenweis verehren, und durch Farben, Marmor und Metall verewigen.

—— —— Sic mens habilisque facultas
Indolis excolitus, Geniumque scientia complet.
Fresnoy.

IV.

Kurze Wiederholung einiger Kunstregeln für junge Maler.

Man muß sich deutlich und kurz erklären, sagt Horaz, wenn man junge Leute unterrichten will, damit sie alles leicht begreifen und fassen. Man bemerket in der That sehr oft, daß geschickte Schüler frohlocken, wenn sie von ungefähr eine kurze und gründliche Regel erschnappen; sie verwahren sie bisweilen mit Vergnügen als ein Geheimniß, damit sie andern nicht bekannt werde. Gar selten wird ihnen ein Zusammenhang von nützlichen Grundsätzen mitgetheilt, weil ihnen dieselben meistentheils nur stückweise bekannt gemacht werden, wie sie zufälliger Weise in der Arbeit vorkommen. Die Professores selbst meynen entweder im Ernst, oder aus Mißgunst, es wäre nicht rathsam, ihren jungen Nacheiferern alle Geheimnisse der Kunst zu entdecken; es sey schon genug, ihnen Muster zum nachahmen vorzulegen. Daher kommt es auch, daß viele fleissige Maler selten das Glück haben, etwas von der Zusammenverbindung vieler Gegenstände, Figuren, oder andern Sachen in einem Gemälde, von der vernünftigen Anlage des Lichtes und des Schattens, und von der Stärke der einander widerstehenden Farben etwas zu wissen. Vielweniger lernen sie etwas aus den Kunststü-

cken der größesten Meister. Sie sehen nicht ein, warum dieses oder jenes Stück hochgeschätzt werde, oder was diesen großen Mann so berühmt gemacht habe. Legt man ihnen das elendeste Zeug vor, und nennt es ein Werk des ihnen oft gelobten Rubens, oder des van Dyk; so bewundern sie auch die abscheulichsten Fehler.

Sollten die Lehrmeister nicht alle Mühe anwenden, ihren lehrbegierigen Schülern alle Kunstgriffe der sonderbaresten und merkwürdigsten Art oder Manier der berühmtesten Künstler deutlich aus einander zu setzen? Daher könnten sie das Vergnügen schöpfen, daß sie der Kunst immer näher kommen, und endlich selbst große Meister im Zeichnen, im Erfinden und componiren werden würden.

Es ist nicht nur genug, einem Schüler ein Bild vorzulegen, und seine Augen und Finger nur walten zu lassen. Der Lehrbursche sieht die Farben, die Züge, das Licht und den Schatten, und malt alles fleißig nach; und doch ist seine Arbeit nicht gefällig, und seine Augen sind zu schwach, die Ursache einzusehen, warum seine Bemühung abgeschmackt ist.

Hätte sein Wegweiser ihm vorher einiges Licht angezündet; so würde er mit Vernunft, Witz, Einsicht und Lust gearbeitet und selbst einen Wegweiser abgegeben haben. Alle Beschwerlichkei-

lichkeiten würden ihm in die Augen gefallen seyn, und er hätte sie mit Freuden überwunden.

Die Anlage des Gemäldes, die correcte, unfehlerhafte Zeichnung, die Geberden, das Luftperspectivwesen, die Gebäude, der gute Anstand, die Anmuth in den Köpfen, der Ausdruck aller Gesichtszüge, die Verkürzungen, die fliessenden Gängen der Umrisse, die Contraste oder Gegensätze, die Vereinigung der Körper und ihrer Gliedmaaßen sind Dinge, ohne deren Kenntniß nichts Tüchtiges ans Licht treten kann.

Geschickten, ämsigen, mit dem Pinsel schon bekannten, und durch das viele Lesen zu sehr verhinderten und beschäfftigten Schülern zum Nutzen und Unterricht will ich also hier nur einige kurze Beobachtungen hersetzen, welche ihnen den Weg zu ihrem Endzwecke verkürzen, erleichtern und ihn beleuchten können. Ich verlange von ihnen keinen Dank, sondern befriedige mich, wenn ich sie mit der Zeit in die Fußtapfen großer Künstler treten sehe.

Hier folgen gedachte Sätze und Beobachtungen, welche ich ihrer sonderbaren Aufmerksamkeit empfehle.

§. 1. So kurze Zeit Rubens auch in Rom war; so unermeßlichen Nutzen schöpfte er aus dem Antiquen und Raphaels Werken. Einige Blicke auf diese Wundergemälde setzten ihn so sehr in Erstaunen, daß er einen andern Weg

nahm, um desselben Geschmack nachzustreben. Er setzte zahlreiche Gegenstände in eine einzige Gruppe. Dadurch zeigte er, daß er gesucht habe, eine große Masse von Licht einer großen Masse von Schatten entgegen zu setzen, welche Art diejenige Macht hervorbringt, wodurch das Auge des Beobachters bezaubert wird.

§. 2. Die Proportionen oder Verhältnisse der Körper und ihrer Gliedmaaßen nicht vom Antiquen zu nehmen, ist unrecht, man mag auch dagegen sagen, was man wolle. Wenn man also einen starken durch schwere Arbeit abgehärteten Mann vorstellen will; so dient der Farnesische Herkules zum Muster. Für einen wackern, wohlgewachsenen Mann ist der Borghesische Fechter zu erwählen. Ein junger artiger Mensch kann dem Antinous, den die Franzosen Lantin nennen, gleich gemalt werden. Weiberfiguren, oder wohlgestaltete Mägdchen finden ihr Modell an der griechischen Venus, an der Farnesischen Flora, an der Urania im Capitolio, an der heiligen Susanna des Fiamengo zu Rom, welche dem Antiquen zur Seite gesetzt wird.

§. 3. Die Contorni, oder Umrisse, müssen natürlich, sanft und fliessend seyn. Nichts darf darinn abgeschnitten, oder manierirt erscheinen. Dieses zeiget nichts, als einen eigensinnigen Geschmack, und keinesweges die Natur, welcher man allezeit folgen muß. Wenn die Erfindung

und

und alle Gegenstände zusammen geordnet sind; so wird man erst auf diese itzt gemeldete Regel aufmerksam.

§. 4. Die Figuren müssen ihrer Größe nach mit der Entfernung ein Verhältniß haben, oder proportionirt seyn.

§. 5. Eben gedachte Figuren erfordern, nach dem Verhältniß ihrer nahen oder weiten Stelle, schwächere oder stärkere Farben. Die auf dem Vorgrund angebrachten Sachen müssen stärker, frischer und glühender gemalt seyn, als welche tiefer im Gemälde erscheinen; dieses ist eine Regel des Luftperspectivwesens, welches die gute oder schlechte Wirkung eines Gemäldes verursacht. Diese Regel wird absonderlich in Landschaften und ihren tiefen Aussichten, Entfernungen von Gebäuden oder Figuren beobachtet, folglich muß man sie auch in historischen Gemälden nicht ausser Acht lassen, wie es oft zu geschehen pflegt, wenn der Maler diese Regel nicht genug oder gar nicht versteht.

§. 6. Dieser Grundsatz geht also dahin, daß man auf die Luft bedacht seyn müsse, welche sich zwischen dem Auge des Beobachters und dem Gegenstande befindet; diese Luft ist weiß, und mit dem allda schwebenden Schatten vermischt, folglich blaulicht, oder gräulicht, auf die Art, wie man die Sachen in der Weite einer Landesgegend sieht, welche, nachdem sie mehr oder weniger

niger Schatten haben, blaulicht erscheinen. Ueberhaupt kann also in aller Kürze gesagt werden, daß so entfernte oder abweichende Gegenstände nicht müssen gemalt werden, wie sie an sich selbst sind, sondern wie sie gesehen werden.

§. 7. Hieraus kann man die Folge ziehen, daß die Gemälde selbst, welche in großen Entfernungen und Höhen ans Licht gebracht worden, weit stärker und in ihren hellen Theilen so wohl, als in den Schatten weit röthlichter müssen gemalt seyn, als jene, welche in der Nähe stehn.

§. 8. Die rothen Farben, und die, welche mit ihnen wie die röthlichten verwandt sind, kann man ohne Anstand für die stärksten halten, folglich für diejenigen, welche am meisten hervorbringen. Die Ursache dieser Wirkung ist, daß die Theilchen, aus denen sie bestehn, nichts von der Luft, sondern alles vom Feuer erhalten; sie sind nämlich feurig, und nicht blaß oder luftartig.

§. 9. Die blauen, graulichten, weißlichten und gelblichten Farben weichen ganz leicht zurück, weil sie den vorigen ganz zuwider sind.

§. 10. Die Köpfe und ihre Bewegungen müssen mit einem guten Anstande, mit Anmuth und mit Grazien versehen seyn, wie sie der Charakter der Personen erfordert.

§. 11. Der Charakter, der Ausdruck und die Gesichtsbildung muß mit guter Wahl gemacht werden;

werden; große Künstler beobachteten dieses eifrig, welche jederzeit nur das schönste, so sie in der Natur fanden, nachahmten.

§. 12. Es ist sehr gut, so gelinde, sanft und zärtlich zu malen, als es möglich ist, damit die Umrisse nicht scharf, sondern fast unbemerkt werden.

§. 13. Endlich muß man seine Gemälde nach aller Möglichkeit so lebhaft und feurig zu machen besorgt seyn, daß dort keine Malerey, sondern die Natur selbst vor unsern Augen sich darzustellen scheine.

Dieses, glaube ich, sind die Wege, auf denen man zur Vollkommenheit der Kunst, und zum Ruhme der größesten Meister gelangen kann.

V.

Elysium

über

die Nachahmungskunst, oder die so genannte Portraitmalerey.

Wir haben den alten Dichtern viele Nachrichten aus Elysium zu verdanken. Die Neuern erzählen uns auch eben so viel von jenen glückseligen Haynen, Auen und Feldern, in welchen alle Künstler, so bald sie unter uns verschwinden, sich mit Zufriedenheit aufhalten. Spaziergänge, Gespräche, Erinnerung verflossener Zeiten, und andre Ergötzlichkeiten sind ihre Geschäffte: Sie wissen von uns mehr, als wir von ihnen. Scharfsinnige Dichter dringen dahin, und theilen uns mit, was sie dort gesehen, gehört und erfahren haben. Daher sind uns folgende Neuigkeiten zu Gesichte gekommen.

Erste Zusammenkunft.

Apelles schlich ohne Gesellschaft durch ein grünes Gebüsche, und murmelte, als wenn ihn etwas verdrossen hätte. Titian, der ihn vom weiten erblickte, eilte ihm entgegen, und da er ihn in tiefen Gedanken antraf, so sagte er zu ihm: Was ist dir begegnet, Apelles? deine sonst muntere Mine zeigt

sich

sich ganz finster. Es ist kein Verdruß, antwortete Apelles, sondern nur eine kleine Befremdung. Ich saß dort unter einem Baum, und hörte dem Gespräche einer neu angelangten Gesellschaft zu, welche an einem Hügel unweit von mir sich aufhielt, sich zankte und von ihren Malereyen allerhand Gedanken vorbrachte. Sie nennten sich untereinander Portraitmaler. Mich deucht, sie schätzen sich weit höher, als alle Freunde der Malerkunst, weil, wie sie erzählten, ihnen die Ehre wiederfahren ist, die meisten Angesichter ihrer Helden, Fürsten und Frauen abbilden zu können. Sie plauderten von kleinen Nasen von allerhand Lippen, schielenden Augen, runzlichten Stirnen und schönen Ohren. Ich mußte zuweilen vor mich in der Stille lachen. Von andern Gegenständen der Natur vernahm ich kein Wort. Giebt es denn heut zu Tage keine andern Maler, als welche nur mit Gesichtern umgehen? Ist unsre Kunst so sehr vergessen, daß sie nur von der ihrigen reden? Sie scheinen alle Theile, ja den ganzen Umfang der Kunst zu verachten. Ist sie vielleicht wiederum ihrem Untergange nahe, worinn sie schon so oft gewesen ist?

Titian. Du hast Recht, Apelles! diese guten Leute sind mit ihren Begriffen niemals weiter gekommen, als in die Gesichtszüge. Ihre Pinsel bleiben immer nur mit solchen Köpfen beschäfftiget, welche man ihnen in der Schule vorgelegt hatte; darauf sind sie stolz und verachten

alles

alles übrige. Wir Italiäner nennen ritrattare, was die Deutschen nachahmen heißen, bey den Franzosen aber portraire oder faire portrait bedeutet; daher könnte man uns Künstler Nachahmer der Natur nennen. Ein Gemälde, welches eine bekannte Person, oder andre Sachen vorstellt, wird bey den Deutschen ein Bild, oder Bildniß, ein Abriß, eine Abschilderung oder Abbildung genennt, und wenn es gleich nur Windspiele oder Pferde wären.

Apelles. Ich hörte aber von nichts, als von Menschengesichtern reden, gleich als wenn sonst nichts mehr in der Welt wäre, und sie die Kunst allein unterhalten hätten.

Titian. Dieses sind Maler, welche keine eigene, sondern nur fremde Gedanken im Sinne haben; sie borgen solche von andern, welche eben wie sie, von der Malerkunst ganz und gar nichts verstehen, und die dennoch bereit sind, vielen Malern in ihrer Bedürfniß zu Hülfe zu kommen. Dergleichen Leute brauchen ihren Pinsel zu allem, was man von ihnen verlangt. Da nun der größeste Theil der Menschen von der Malerkunst wenig oder nichts versteht; so glaubt er auch, ihre ganze Macht erstrecke sich nicht weiter, als über die Fläche eines Angesichts, welches sie zufälliger Weise erblickt hatten. Sie empfanden einen heimlichen Kützel, sich selbst auch also abgebildet zu sehen. Der Wunsch breitete sich aus; die Maler eilten herbey; sammelten Belohnungen, und ihre Arbeit wurde dermaaßen über-

überhäuft, daß, so oft von der Malerkunst Erwähnung geschah, man auf nichts anders mehr dachte, als auf Gemälde, welche nichts als bekannte Angesichter vorstellten, und anstatt einer Abbildung Portraite genannt wurden.

Apelles. Warum denn Portraite? das verstehe ich nicht; wenn alle Malereyen Ritratti, Portraite oder Nachahmungen sind, warum erhält nur das Gesicht diese Benennung? warum ist nur das Gesicht eine Nachahmung? Sind es meine Pferde nicht auch? Sind es der Vorhang unsers Zeuxis, seine Weintrauben, und andre Sachen nicht ebenfalls, die er der Natur so änlich nachgemalt hat, daß er sie selbst getäuscht? Sind das keine Nachahmungen?

Titian. Ich zweifle nicht daran, ob es aber Portraite sind, das müßte ich erst jene Fremden fragen. Sieh, Apelles! wo ich nicht irre, so spaziert van Dyck dort herum, soll ich ihn etwan herrufen? Doch er kommt schon. Mein lieber Freund, wir sind hier in einem großen Zweifel. Wir brauchen deine Ehrerbietungen itzt nicht; wir wollen nur wissen, ob bloß menschliche Gesichter Portraite sind, oder ob alle nach der Natur geschilderte Sachen so heißen? Apelles hat dort im Gebüsche gehöret, die Portraitmaler wären die vornehmsten, als wenn nicht alle Maler Nachahmer wären.

Van Dyck. Ich verstehe dich ganz wohl. Beynahe bringst du mich zum Lachen. Ich will

euch aber den Knoten auflösen. Wäre Guliver ein Maler gewesen, so würden die Pferde auch gesagt haben, mache mein Portrait, das ist: male mich ab, wie es mir unter dem Adel geschehen ist. Denn es wird dir bekannt seyn, Titian! wie fleissig ich deine Gemälde zu Venedig studirt, mir dein Colorit zu Nutze gemacht, und mich beym Adel in Hochachtung gesetzt habe. Da ihnen mein Pinsel so stark in die Augen leuchtete, so wollten sie auch die eigenen Bildnisse besitzen. Ich mußte sie abschildern, wie sie es haben wollten. Der Cardinal Bentivoglio trug mir sein Angesicht nicht an, sondern selbst ich verlangte es abzumalen. Auf diese Weise erwarb ich durch ganz Italien, Flandern und England mehr Reichthum, als ich vonnöthen hatte. Mehr als dreyhundert Schildereyen von meiner Palete, welche alle Gattungen von großen und kleinen, einfachen und zusammengesetzten Bildnissen vorstellen, erhoben meinen Ruhm so sehr, daß alle Großen nur um mich seufzten, dabey aber niemals auf den Namen Portraitist verfielen. Ich war aller Orten nichts als der Maler van Dyck. Wäre mir Poußin zu Versailles nicht vorgekommen, so hätte ich im Louvre zu Paris meine Kunst höher gebracht, und ohne Abbildungen der Gesichter noch mehr Schätze gesammelt.

Er redete noch fort, als Rosalba Carriera unversehens zwischen sie hinein trat.

Rosal-

Rosalba. Ich höre dem artigen und prächtigen van Dyck schon lange zu. Vielleicht weis er es nicht, daß ich große und kleine Bildnisse des Adels in Oel, in Miniatur, und Pastellen in Deutschland, Frankreich und zu Venedig verfertigt, viel dabey gewonnen, aber niemals die Ehre des Namens einer Portraitistinn erlangt habe. Ich hörte zwar viel von meiner Arbeit reden; doch hieß ich nur immer Rosalba la virtuosa. Ich verehrte der Akademie zu Rom eine auf Elfenbein gemalte Figur mit Früchten, und einen Papagey, unter den fünf Sinnen den Geschmack vorzustellen. Man ließ mich unter den größesten Künstlern als eine Akademistinn Platz nehmen, ohne mich jemals mit dem Namen einer Portraitistinn zu beehren.

Albrecht Dürer. Verehrungswürdiger Apelles! deine Person lockte mich hieher, und wer sollte nicht deine Gesellschaft suchen? Eure Gespräche, die ich von ferne gehöret habe, hielten mich noch eine Weile zurück. Ist euch denn das schöne Geschlecht so unbekannt? In Frankreich erblickten die Damen bald diese, bald jene bekannte Fürstinn im Gemälde; worauf alle Maler Gesichter malen mußten.

Jede junge und jede alte Nymphe besieht sich täglich, so oft es möglich ist, im Spiegel. Dieses Gesicht ward ihnen endlich so lieb, daß sie es unaufhörlich vor Augen zu haben wünschten. Alle sehnten sich nach Malern, welche sich auch so zahl-

reich einfanden, daß man endlich nichts als Abbildungen vom schönen Geschlecht an allen Wänden, an den Fingern, auf der Brust, am Arm, in Schachteln, Maschen und Bändern erblickte, und dabey sagen hörte: das ist mein Bildniß, das ist mein Portrait! betrachte nur dieses und jenes Portrait! hier ist das Portrait meiner Schwester, und dort meiner Frau, meiner Geliebten! der Maler verlohr also den Namen eines Künstlers, und mußte mit dem Namen eines Portraitisten zufrieden seyn. Nichts erhielt mehr den Namen eines Portraites, als ein gemaltes Angesicht. Die Mode dieser Ehrfurcht breitete sich endlich bis in die benachbarten Länder aus, und das Wort Portrait wanderte mit fort. In Deutschland besucht das schöne Geschlecht den Spiegel so fleißig, als zu Paris; daher stunden in kurzer Zeit ganze Schaaren von Gesichtmalern auf, welche sich der Ehre eines Portraitisten theilhaftig machten.

Die Gesellschaft lachte über diese Erzählung, Dürer aber blieb ernsthaft und fuhr fort: Lachet mich nicht aus! Es ist unsern Landesgöttinnen und Faunetten nicht leid, daß sie nur Portraite und keine Abbildungen mehr haben. Ein Portrait von einem fremden Topoleng ist ihnen weit schätzbarer, als eine Abbildung, ich will nicht sagen, von meiner Palete, sondern von unserm unnachahmlichen Raphael oder Holbein. Das Affengenie herrschet über die Vernunft, und der

seltsam-

seltsamste goût barocq und andre Ungereimtheiten gefallen ihnen besser, als der höchste Geschmack der Kunst.

Apelles. Du redest ja deutsch, wie ich höre. Also kommt das Wort Portrait von keiner Akademie, sondern vom schönen Geschlecht und ihren Anbetern her?

Titian. Wir Italiäner haben das Wort Ritratto, welches die Deutschen durch Abbildung übersetzen; also muß das Portrait mit der Mode hinüber gekommen seyn. Wenn aber ein Portrait nichts anders ist, als ein Gesicht, und die Portraitisten nichts, als dieses malen können; so frage ich, was denn die übrige Malerey sey, und wie man sie eigentlich nennen soll? wie können denn die Männer leben, welche in allen Theilen der Kunst vortrefflich sind, und für keine Portraitisten gehalten werden?

Van Dyck. Sie leben, wie ich gelebt habe, wenn sie wie ich Portraite malen. So viel Werke von meiner Staffeley weggetragen worden sind, so viel wünschte ich in lauter Köpfe verwandelt zu sehen, als ich noch den Pinsel führte. Ich wäre dadurch so reich geworden, daß ich damals ein Land, wie unser Elysium, hätte kaufen können.

Apelles. Es ist Schade! Die wahre Kunst zu malen muß also unvermerkt ein Ende nehmen; die Maler ahmen nichts als Angesichter nach; die

wenigsten werden etwas Ruhmwürdiges ans Licht bringen, und große Meister der ganzen Macht der Kunst können nicht allen Leuten zu Gebote stehen; alles muß dem Geschmacke des Gegenstandes nachgeben, welcher anordnet, und nichts versteht; der Maler fragt also nach der Belohnung; denn vom Ruhme lebt er nicht. Die meisten gewöhnen sich Nasen und Augen an, und trachten nicht dahin zu gelangen, wohin sie die Kunst weiset, sondern sie eilen fleißig dem großen Haufen nach. Euch beyden wird einer wohl schwerlich mehr nacharbeiten?

Van Dyck. Ich zweifle auch sehr daran. Wer, wie ich, eine Abbildung machen will, muß allerdings dasjenige nachahmen, was ihm die Natur vorstellt. Er muß insonderheit, nachdem er sich in allen möglichen Sachen bereits geübt hat, dem schönen Geschlecht und seiner Großmuth zu gefallen, nichts so sehr, als die Hauptstücke eines Angesichts dermaaßen wohl in Acht nehmen, daß er, wie es beständig meine Art gewesen, eine Sache unmittelbar fortmale, so bald er an der andern einige Pinselstriche gemacht hat, damit er eines über dem andern nicht vergesse, sondern den Zusammenhang ausdrücke, welchen die Natur zwischen den Gesichtszügen wahrnehmen lässet.

Hier schlichen einige von gemeldeten neu angelangten Portraitisten dem Apelles nach, näherten sich dem Kreise, und hörten dem Gespräche des van Dyck zu, der fort redete: wenn man hernach

hernach die Theile Zug vor Zug vereiniget, und durch Schatten, Licht und gehörige Farben alles in eine richtige Uebereinstimmung gebracht hat; so stellt sich das Bildniß so lebhaft und feurig dar, daß es den Beobachter entzücket und ihn in Verwunderung setzt. Alles dieses entsteht aus der Leichtigkeit und Zauberkraft des Pinsels, welcher der Schilderey gleichsam das Leben einflößet.

Titian. Aus deinen Reden nehme ich wahr, daß deine Gemälde meiner Manier ziemlich nahe kommen. Ich zweifle also nicht, daß du die Aenlichkeit immer erreicht und deine Gegenstände glücklich getroffen hast. Deine Abbildungen werden auch wohl ohne Zweifel feurig, munter, geistreich und durch ihre Gestalt reizend und voll Anmuth seyn?

Apelles. Ich malte meinen König Alexander so lebhaft, daß man im Bildnisse so gar sein Temperament, seine Gemüthsart und Regung wahrnehmen konnte. Wenn Appion zugegen wäre, so könnte er euch erzählen, wie er aus meinen Abschilderungen manchmal wahrgesagt hat.

Hier fieng einer von den Fremden an zu lachen, worauf sich Apelles gegen ihn umwandte, und ihn mit sonderbarer Freundlichkeit fragte: ob er etwan auch ein Maler sey? Ja, mein guter Alter. Ich habe zwar die Ehre nicht, dich zu kennen; doch kann ich dich versichern, daß ich sehr viele Portraite vom großen Adel sowohl als andern reichen Personen verfertiget, niemals aber dergleichen

chen Begebenheiten gehört habe. Hast du sie, fuhr Apelles fort, etwan aufgeräumt, munter und geistreich vorgestellt? wenn sie gleich vielleicht jederzeit melancholisch und schwermüthig gewesen sind? Wie müssen sie nicht über diese Schmeicheley gelacht haben! und sie hatten auch gegründete Ursachen dazu. Hier wäre Appion verführt worden. Hast du sie traurig, niedergeschlagen, oder demüthig vorgestellt, wenn sie gleich ernsthaft und majestätisch waren? Genug! sagte der Fremde: meine Gesichter hatten eine Dauer. Die Hälfte war allezeit im Schatten, wenn ich die Nase zur Verwunderung empor drückte. Ich gab nur auf die Gesichtszüge achtung; um ihre Gedanken bekümmerte ich mich niemals. Wer kann diese wissen? Apelles verstellte sich, und sagte zur Rosalba: Du hast alle Bildnisse zu Florenz, auch die vom Titian, van Dyck, Rubens, Dürer und Holbein gesehen, sage mir doch, wie sie dir gefallen? sind sie denn so kunstreich, als was uns dieser neue Gast erzählt?

Rosalba. Wir Weiber sind zu schwach, von solchen Meistern zu urtheilen; dennoch wünschte ich unsre Lavinia Fontana itzt hier zu sehen. Sie hat sich selbst, und ihren Vater in der Gallerie zu Florenz gemalt; diese würde uns Nachricht geben, wie alle Künstler derselbigen Zeiten sich selbst vorgestellt haben: ob sie durch die Zauberey des halbdunkeln Angesichts ihre Nasen erhoben, oder wie die Kunst in ihren Arbeiten

geherrscht

geherrscht habe: ob in ihren Abbildungen nicht nur die Gesichtszüge, sondern auch die Gemüthseigenschaften können wahrgenommen werden.

Apelles. Ich habe von diesen toskanischen Schildereyen so viel gehört, daß ich sie mir in den Gedanken so, wie die meinigen, vorstelle. Ich malte alles, was mir gefiel, und bin vollkommen überzeugt, daß die wenigsten von den Künstlern zu Florenz jemals ein andres Angesicht, als das ihrige allein nachgeahmt haben; daß sie folglich keine Portraitisten, wie ich sie nennen höre, gewesen sind, sondern alle möglichen Gegenstände der Natur haben nachahmen und verfertigen können. Ja ich will sagen, daß sie das Portrait einer jeden Sache nach Belieben gemalt haben.

Der Fremde. Ich war einer von den beliebtesten Portraitisten, weil ich immer sehr glücklich traf; sogar Kinder wußten zu sagen, wem meine Portraite gleich sahen. Niemals war die Frage vom Lachen, oder Weinen, vom Leben oder Denken; man war schon zufrieden, wenn man die Aenlichkeit sah. Wie oft hatte ich das Vergnügen zu hören: o die Nase ist unvergleichlich! der Mund zum küssen, jedoch nur ein wenig zu bleich! das schadet aber nichts. Sehr oft entstund ein Gelächter, wenn ein Naseweiser etwan sagte: man sollte rathen, ob das Bild lache, weine, dichte, oder vor Entzückung erstarre. Genug! es hatte viel Aenlichkeit, und war jedermann bekannt.

Titian. Mein Kaiser Karl erhob zu meiner Zeit alle in den Adelstand, die es verlangten; um aber die Mühe unzähliger Unterschriften zu vermeiden, ließ er endlich nur diese kaiserliche Gnade ganzen Schaaren und Gemeinden wiederfahren; unter euch hätte er gewiß auch den Ruf ergehen lassen, daß ihr alle Maler, Künstler und Portraitisten seyd, und in dem Kunstsaal oder Ehrentempel der Malerey zu Florenz einen Platz verdienet, obschon die dort bereits Anwesenden meistens wider ihr Vermuthen, auch wider ihren Willen kein andres, als ihr eigenes Gesicht nachgeahmt oder portraitirt haben. Mein eigner Pinsel war zu solcher Arbeit niemals durch die Kunst, sondern durch den hohen Adel angereizet. Ich mußte zuweilen wider Willen gehorsamen.

Van Dyck. Ohne diesen wäre auch mein Pinsel nur bey großen Compositionen geblieben. Allein die Begierde des Adels gab mir die Portraitpallete in die Hand. Eine jede große Frau, ein jeder Fürst wollte das Vergnügen haben, entweder sein Gesicht allein, oder seine ganze Lebensgröße zu Fuß oder zu Pferde stets vor Augen zu haben. Dieser Befehl und die reiche Belohnung sind Lockspeisen, nach welchen einen jeden gelüsten sollte. Ganz Italien wollte abgebildet seyn; daher kam es, daß alle unsre Vorfahren vom Cimabue bis auf mich Anlaß bekamen, Fürsten, Herren und Bürgern zu Gefallen, ihre großen Gemälde zu verlassen, und ihre Kunst einzelnen Gesichtern zu widmen.

Apel-

Apelles. Man wird euch doch deswegen nicht Portraitisten genennt haben? Wir Griechen sind wenigstens mit diesem Titel niemals beehrt worden, ob wir schon nicht wenige Abbildungen ans Licht bringen mußten; wir hätten es auch nicht gern gehört. Unser Ruhm war unermeßlich; wie konnten wir denselben in den engen Bezirk eines Angesichts einschränken lassen? wir hätten uns ja der Ehre beraubt gesehen, welche man uns wegen der herrlichsten Gemälde von vielen Jahren her bereits wiederfahren ließ. Wer nur einen Fuß, eine Hand oder einen Kopf malt, den kann man nicht anders als einen Fuß- Hand- oder Kopfmaler nennen. Malt er aber alles, warum soll er nur wegen eines Stückes oder Theiles, und nicht wegen des Ganzen gelobt werden? Wer sich also rühmet, daß er ein Portraitmaler sey, der sagt uns, daß er nur einen Kopf oder ein Angesicht nachschildern könne, ohne uns noch zu überzeugen, daß er in diesem Theile der Kunst andre geschickte große Künstler erreiche. Ist er unbesorgt, ob seine Augen in einem Bildniß weinen, sein Mund lache, die Stirne ernsthaft oder traurig sey; so werde ich ihn verachten. Weis sein Pinsel aber ein Angesicht nach allen Kunstregeln auszuführen; so werde ich ihn hochschätzen.

Der Fremde. Es ist ein eitler Hochmuth, wenn ein Portraitist wider seines gleichen einen Ausspruch thut. Hat nicht, wie ich höre, Alexander nur dir erlaubt sein Angesicht zu malen? Also wareſt ja du nur sein Portraitmaler.

Apel-

Apelles. Du irrest dich sehr, mein theurer Portraitist! Er hat zwar andern verbothen, sein Gesicht nachzuschildern, mich aber über alle andre erhoben, und seiner Hochachtung gewürdiget, ohne an sein Gesicht weiter zu gedenken. In der That, ich hatte es nicht mehr gemalt, sondern meine Palete wurde zu Abschilderung seines Bucephalus zubereitet, den ich so künstlich traf, daß ich die Natur hintergieng. Wenn ihn lebendige Pferde erblickten, so stiegen, stampften, bebten und wieherten sie zu meiner Erstaunung. Konntest du das? Nennest du aber ein solches Gemälde ein Portrait, und den Maler einen Portraitisten, so sind wir alle mit dir einig; denn alle Schildereyen müssen auf solche Art Portraite seyn.

Der Fremde. Also warest du Alexanders erster Kammermaler?

Apelles. Nein! Ich war Alexanders Tempel- und nicht Kammermaler, denn ich malte ihn im Großen im Ephesischen Tempel, wie er dort saß, und die Donnerkeule in der Hand hielt. Was warest denn du?

Der Fremde. Anfangs hatte ich den Titel als fürstlicher Hofmaler; bald darauf wurde ich Kammer- und endlich Cabinetmaler genennt. Ich arbeitete aber nur an Köpfen. Wenn man Hände daran verlangte, so ließ ich sie durch meinen Gehülfen daran machen. Denn ich machte nur lauter Gesichter, und verschaffte ihnen die Aenlichkeit; zu Händen kann man diese entbehren.

Apel-

Apelles. Vortrefflich! so hattest du weniger Mühe, und dein Gehülfe konnte dir auch Portraite ohne Kopf bereit halten, auch so gar die Haare, oder den Kopfputz im voraus fertig machen, ehe du zum Gesichte kamest?

Der Fremde. Warum denn nicht? hätte ich als ein fürstlicher Künstler vielleicht wie ein Schüler alle diese Kleinigkeiten nachzeichnen, untermalen und ausführen sollen?

Titian. So geschickt, Zeit zu ersparen, war ich nicht. Viel weniger konnte mir ein Gehülfe etwas recht machen; denn ich schrieb erst hernach, wenn es mir gefiel, meinen Namen darunter.

Apelles. Auf solche Weise konnte dir kein Maler deinen Titel streitig machen. Wareſt du nicht auch Mund- und Leibmaler? Doch nein, ich verstehe dich schon: weil du die Hände der Mühe nicht werth hieltest; so konntest du auch auf den Rumpf deine Aufmerksamkeit nicht wenden, der oft nur mit Schneiderarbeit bedeckt ist. Man lernt doch alle Tage mehr. Ich und du, Titian! hatten dergleichen Vortheile nicht. Ich malte so gar den Zaum an meinem Bucephalus.

Titian. Was hätte ich durch solche Vorsicht für Zeit gewonnen, in der ich noch weit mehr Schildereyen hätte verfertigen können? Itzo bedaure ich erst die Stunden, die ich zum Malen verschwendet habe. Ich war ein Kopf- Hand- Landschaft- Bataillen- und Portraitmaler. Päbste,

ste, Kaiser, Könige, Fürsten und die ganze Stadt Venedig haben Malereyen von meiner Hand, und dennoch konnte ich so große Titel mit allem Rechte nicht erlangen! Wie einfältig sind wir doch zuweilen in der Welt, Raphael, Sarto und andre sind vor und nach mir durch unzählige Gattungen von Gemälden und Angesichtern auf der Welt berühmt gewesen. Sie verstunden und übten die ganze Macht der Kunst; dennoch fiel es ihnen nicht ein, sich so hohe Würden und Ehrentitel zu erwerben, und so viel Zeit vielleicht zu andern nützlichern Verrichtungen zu gewinnen, welche an Höfen sich täglich einstellen.

Rosalba. Du plauderst, eiferst und stellest dich, als wenn du deinen Lieblingspinsel verloren hättest. Wie kann es denn dergleichen Künstlern, wie du bist, wohlgefallen, wenn man all ihr Studiren, alle ihre Werke und ihren ganzen Ruhm nur in einigen Abbildungen und in einigen Gesichtern suchte, und sie nur unter andern Titeln Portraitmaler nennte?

Dürer. Ich muß noch von Herzen lachen, wenn ich mich des Edelmanns erinnere, der mich fragte: ob ich vielleicht auch Gesichter malen könnte: denn er habe gehört, daß ich nur ein Allerleymaler wäre, der mit Portraiten nicht umzugehn wüßte. Ja, mein Herr, antwortete ich ihm; jedoch nur großen Fürsten und Frauen zu dienen, und diese müssen mich so reichlich belohnen, als wenn ich ihren ganzen Leib und Kleiderschranken

dazu

dazu gemalt hätte. Ich male aber auch Portraite ohne Angesicht. Mein Edelmann hatte darauf Lust, mir eine Thorheit zu sagen. Ich fuhr aber fort: ohne Angesicht, und man soll doch die Person kennen. Ich male entweder eine große Perüque, an der man seitwärts die Nase erblickt, oder ich male sie mit einem Schnupftuch auf dem Gesichte, das, zum Beyspiel, schmerzlich weint oder lacht. Raphael hat dergleichen zur Verwunderung verfertiget.

Die ganze Gesellschaft lachte, bezeugte viel Vergnügen, und trennte sich von einander, voller Versicherungen, einander bald wieder zu sehen. Apelles sagte aber noch beym Abschiede: vielleicht hören wir bald noch mehr Neuigkeiten, die uns ergötzen können.

Zwote Zusammenkunft.

Aus der ersten Versammlung spazierten alle theils Paarweise, theils allein, viele aber mit einander nach ihrem Belieben über Hayne, Rasen, Felder und durch Auen, wo ihr Geschmack sie hinlockte. Manche giengen an helle Gewässer, andre in das Gesträuche. Rosalba, van Dyck, und einige von den Fremden, suchten große Bäume und Schatten. Sie trafen allda zwo Personen an, die ihnen unbekannt waren. Eine von denselben fieng gleich an: Rosalba, kennen sie mich nicht? Sie sind mir durch ihren Ruhm länger bekannt, als sie im Elysium sind. Ich bin

die Malerinn Lala von Cyzicum. Mein Alter hier ist Protogenes. Ich bin aus Asien, diente aber zu Rom dem Marcus Varro, wo ich sowohl mein eigenes als viel andre Bildnisse verfertigte. Dieser liebe Alte, mein Landsmann, aus Carien und der Stadt Caunum, ist auch ein Maler, der seine Kunst in der Insel Rhodus gelernt hat.

Rosalba. Es ist mir ein unverhofftes Vergnügen, euch beyde nun persönlich zu sehen, deren Ruhm ich so oft erschallen gehört habe. Wir kommen vom Apelles her, der sich mit uns und einigen neuen Künstlern unterhielt. Es wurde beynahe entschieden, daß, wer ein Menschengesicht abschildern könnte, heute zu Tage nur ein Portraitist heiße, wenn er auch gleich viel andre Geschichte gemalt hätte.

Protogenes. Auf diese Weise wäre auch meine Kunst zur Würde der Portraitisten erhoben worden? Ich malte den Jäger Jalysus, seinen Hund, ein Rebhun und einen Satyr so ähnlich, daß man alles für lebendig ansah. Der König Demetrius verschonte so gar die Stadt Rhodus mit der Belagerung, damit meine Gemälde nicht möchten zu Grunde gerichtet werden. Dennoch habe ich den Namen eines Portraitisten niemals gehört, wie du mir hier erzählest. Sie setzten sich auf einem Hügel nieder, weil Protogenes Lust zu schwatzen bezeigte; Rosalba fuhr aber fort, ihm alles Gelächter, Vergnügen und Gespräche, womit sie sich in Gesellschaft des

Apel-

Apelles unterhalten habe, aus einander zu setzen, und van Dyck ließ dabey seiner Munterkeit auch ihren freyen Lauf. Protogenes sagte aber endlich fast wie Apelles: wie schwach und unselig wäre unsre Kunst gewesen, wenn sie nichts als Angesichter hätte nachahmen können? und wie sehr wird sie wiederum in den Verfall kommen, worinn sie in acht Jahrhunderten geschmachtet hat, wenn man fortfährt, nichts als Gesichter nachzumalen.

Van Dyck. Du hast Recht! allein betrachte nur dieses, daß ich und andre durch Menschengesichter großen Reichthum erworben und den Staat geziert haben.

Protogenes. Den Staat geziert? den Staat? nichts als Köpfe? eine Zierde? haben denn die Leute nichts anders sehen wollen, als was sie beständig und aller Orten sehen? hatten sie denn an andern unzähligen Dingen kein Wohlgefallen? lag es ihnen denn immer nur an ihren Augen, Nasen und Wangen, wie den Kindern, die so gern in das Wasser sehen, und sich bewundern? soll ich diesen Geschmack nicht kindisch nennen, obgleich dieser noch vernünftiger, als jener ist? Die Kinder sehen etwas Lebendiges, jene aber etwas Gemaltes, und nur ein bloßes Gesicht.

Rosalba. Wenn es aber wohl gerathen ist? man trifft zuweilen Palleten an, von denen Bildnisse herkommen, welche die Farben nicht werth sind, und dennoch theuer bezahlt werden.

Der Maler sinnet auf ein Mittel, die Belohnung zu vergrößern. Er fragt, ob er zum Gesicht auch eine Hand malen soll? diese muß besonders bezahlt werden, wie auch andre Nebensachen und Verzierungen. Andre lassen sich durch bedungene Leute bedienen, welche ihnen alles, ausser dem Gesicht herum, hinschildern müssen. Sie lassen auch Bruststücke ohne Kopf verfertigen, um bey Gelegenheit einen darauf zu setzen, der manchmal sehr schief hingesetzt wird. Sie rühmen sich zuweilen und sagen: Ich habe meinen eigenen Hand- und Kleidermaler, um mit diesem Zeuge meine Zeit nicht zu verlieren. Dadurch meynen sie sich groß zu machen, in Ansehn zu kommen, und Hochachtung zu erlangen. Sie rühmen sich auch, daß ihre Portraite die schönsten im Lande wären, weil sie nur stets Gesichter malen, und ihre Kunst nicht durch andre Sachen verderben.

Protogenes. Dieses müssen fürwahr vortreffliche Künstler und unnachahmliche Gesichtermaler seyn! Wir haben in der Stadt und der ganzen Insel Rhodus nichts von dergleichen gehört: dennoch wurden viele gemalte Gesichter oftmals für lebendig angesehen, wie mein Jalysus, mein Hund und mein Rebhun, auf welches der Hund lauerte. Wie? würde man mich denn einen Portraitmaler genennt haben, wenn ich mehr dergleichen Thiere, Füße, Hände, Vögel, Katzen und ganze Jagden abgeschildert hätte, in welchen alles ähnlich und kennbar gewesen wäre? Der Begriff

griff von der Malerey muß in euern Ländern sehr eng eingeschränkt seyn. Mich einen Portraitisten zu nennen, wäre so viel gewesen, als das Gesicht des Jalysus aus dem großen Gemälde heraus schneiden, dasselbe Liebhabern anzupreisen, und mich mit jenen zu vergleichen, welche nichts zu malen wissen, als was um zwey Augen in einem Angesichte herum sitzt.

Rosalba. Ich möchte das Vergnügen haben, deine Mine zu beobachten, wenn man dir eine dergleichen Abbildung vorstellte. Ein Blick wäre schon genug, dich zu verjagen.

Van Dyck. So mannichfaltig meine Schildereyen waren, so wenig konnten sie bey vielen den Namen eines Portraitisten mehr auslöschen. Ich mußte der ewige Portraitist seyn und bleiben. Manche Beobachter sagten, sie kennten nur das Gesicht, ob es getroffen sey, oder nicht; das übrige im Gemälde wären nur Verblendungen, die Aenlichkeit besser auszudrücken, die sie nicht verstünden. Ich ließ sie aber reden, und strich mein Geld davor ein.

Protogenes. Ich lebte sehr arm, und nahm mit Hopfen und Bohnen vorlieb. Hätte mir aber das Glück mit der Bedingung Schätze zugewendet, daß ich meine Kunst nur in Gesichter einschliessen und nicht alles malen sollte, was mir gefiele; so wäre ich ganz gelassen zu meinem Hopfen zurückgekehrt. Erbarmungswürdige Noth! wenn man die ganze Kunst, die man in seiner Gewalt

hat, verlassen muß, um nur einem Theile derselben anzuhangen, und davon allein den Namen zu erwerben; oder wenn man einen großen Ruhm besitzt, denselben in den Wind schlagen muß, um nur einigen Gesichtern zu gefallen. Diese Gedenkungsart scheint mir wunderbar, die Künste zu vernachläßigen, und ihnen den Reichthum vorzuziehen.

Rosalba. Mein lieber Protogenes, du wareſt von der alten griechischen Welt, wie Apelles. Eure uralte Sonne beleuchtete euer Vaterland nicht so scharf, wie die Stralen der neuen italiänischen und deutschen Aurora zu unsern Zeiten. Sie flößet Witz, Feuer und Verstand ein. Ihr waret nicht so geschickt, wie die neue Welt. Es giebt Leute, welche ohne Anweisung alles wissen, oder wenn sie sich ja die Umrisse einer Nase, zweyer Augen und Lefzen geläufig gemacht haben; so eilen sie gleich nach den Gesichtern, und, ehe und bevor noch der Grund auf der Fläche liegt, breiten sie schon den Ruf von sich aus, daß sie Portraitisten sind. Jedermann will schon von ihnen sein Bildniß fertig haben.

Protogenes. Brauchet ihr schon so viel Witz, Feuer und Verstand zu einem Gesichte? was werden nicht andre Maler, welche eine ganze Bataille entwerfen, nöthig haben? Ich verstehe dich schon: hier scheinet eine andre Sonne. Jede Gattung von Malerey wird durch eine andre besondre Aurora eingeflößet. Als ich den Jalysus

malte,

malte, war nichts im Walde, oder sonst in der Natur, was ich nicht nachahmen, ausdrücken, und allezeit bey einer Sonne zu Stande bringen konnte. Daher malte ich auch das Gesicht meines Jägers, den Schnabel des Rebhuhns, die Blicke des Hundes, ja so gar des Waldgottes. Wie gehen denn eure Portraitisten, die nur bloße Gesichtermaler sind, zu Werke, wenn sie dazu noch andre Dinge anbringen sollten?

Van Dyck. Es geschieht ganz leicht, die Pallete liefert ihnen alle Farben, diese glühen, und der Gehülfe sorget für das übrige, und dieses ist schon genug, ihnen den verlangten Beyfall zu verschaffen. Rosalba sah von weiten einige elysische Schatten sich nähern, Protogenes erkannte sie gleich und sagte: Es ist Raphael, Julius und Sarto. Er sprang auf, und schrie: diesen müsset ihr die Wunderwerke eurer Kunstgötter erzählen. Rosalba lief Raphaelen entgegen, und traf ihn mit der Lavinia Fontana unverhofft an. Nach ihnen folgten die deutschen Malerinnen Sandrartinn, Wernerinn, die Niederländerinnen Smiters, Schurmann, die Italiänerinn Theodora Danti, und einige alte griechische Künstlerinnen. Die Gesellschaft wurde durch dieselben noch mehr verstärkt; daher theilten sie sich, weil ausserdem halb Elysium aus Neugier zusammen gekommen wäre.

Raphael. Theurer Protogenes! dein Name ist so tief in meinem Herzen eingegraben,

daß mir davon eben so, wie vom Apelles, Archimedes und allen andern großen griechischen Künstlern, so lange ich lebte, getraumt hat, und mir noch eine Freude verursacht, wenn ich dich nur von weiten erblicke.

Protogenes. Hier ist itzt die Frage nicht von mir und deinem Vergnügen. Du kannst vielmehr etwas erfahren, so dir Nutzen schaffen wird, wofern dich etwan Jupiter aus diesen Haynen wiederum in dein Italien zurück schicken möchte. Höre! Rosalba wird dir alles erzählen.

Raphael. Ich habe schon alles erfahren. Apelles und seine Gesellschaft macht sich eine ungewöhnliche Unterhaltung daraus, was man ihm von dem Worte Portraitist beygebracht hat; aber, mein werther Protogenes! ich weis nicht, ob ihr, Apelles und du, nur scherzet, oder alles im Ernst verstehet. Es scheinet, als wolltet ihr über die Künstler, die nur mit Gesichtern beschäfftiget sind, spotten, oder sie gar zum Besten haben. Wie viele Menschen sind nicht im Elysium, welche sich rühmen, daß sie von mir sind abgebildet worden? Sieht man nicht heute noch die Schule von Athen? pranget meine Amorosa nicht, wie ich selbst, unter viel andern meinen Bildnissen?

Julius Romanus. Das hat in der That seine Richtigkeit; denn ich habe diese Schöne von ihrer Raphaelischen Abbildung auf meiner Staffeley nachgeschildert.

Andreas

Andreas del Sarto. Wenn man euch Elysiern von der obern Welt nicht zuweilen Bericht erstattet, so wisset ihr nichts. Ich habe so gar durch die Nachahmung eines Bildes dieser zween Freunde meine Kunst so hoch gebracht, daß sie meinen Pinsel für den ihrigen angesehen, und Julius so gar endlich sich für betrogen erkennen mußte.

Die Gesellschaft brach hier in ein ziemliches Gelächter aus, welches wiederum einen andern Trupp herbey lockte.

Raphael. Sollten wir denn nicht der Ehre würdig seyn, uns unter die Gesichtermaler zählen zu dürfen?

Apelles. Willkommen, Sancio! ja! du und alle andre können sich ohne Anstand unter sie rechnen. Raphael, du insonderheit vor allen andern; denn du hattest Leute genug zu Gehülfen, welche dir die Hände machen konnten.

Protogenes. Ihr seyd alle über die Maassen muthwillig und scherzhaft, andre spitzfindig durchzuziehen.

Lavinia. Also bin ich nur eine Gesichtmalerinn, weil ich mich selbst und meinen Vater gemalt habe? wie man uns in der Gallerie zu Florenz unter einem ganzen Heer von Portraiten sehen kann. Jedoch meine Arbeit glänzet auch in andern verschiedenen Gemälden.

Apelles. Du, Rosalba, und andre, könnet euch rühmen, daß ihr das vorstellet, worzu euch der Adel gemacht hat. Eure Gemälde sind der

Grundstein eures Ruhmes, Namens und Titels. Von Gesichtern allein seyd ihr nur Portraitmalerinnen. Hast du, Rosalba, den Geschmack mit einem Papagey und mit Früchten gemalt; so bist du eine Geschmack-Papagey- und Obstritrattistinn oder Portraitistinn. Ueberhaupt wisset ihr nicht, was ihr eigentlich für Künstlerinnen seyd. Die Portraitisten aber wissen ihren Namen und Titel.

Tintoretto. Das Vergnügen, dich, Apelles, und meine Tochter wiederum einmal zu sehen, sind Ursache meiner Anherokunft. Sie hat von gewissen neu angelangten Künstlern allerley Nachrichten ausgekundschaftet, und auch selbst zu Venedig viel erfahren. Sie malte dort viele große vom Adel. Rede nur selbst, Marietta!

Marietta Tintoretta. Wie glückselig hätte ich mich allezeit geschätzt, wenn ich von euch Griechen nur einen Pinselstrich zu erblicken Gelegenheit gefunden hätte! So lange ich lebte, war ich von einer Ehrfurcht für solche antique und andre Künstler eingenommen; und je mehr ich von ihnen hörte, je mehr wurden sie mir schätzbar. Ich war beständig beflissen, die besten Gemälde zu studiren; doch wurde ich auch vielmal daran verhindert. Große Frauen und Herren verdrängten einander so zu sagen an meiner Hausthüre. Ich mußte meinen Geschmack ihren Abbildungen aufopfern. Mein Ehemann war ein Deutscher, und fand sein Vergnügen daran, mich nach Gesichtern

sichtern malen zu sehen; dennoch blieb mir das Wort Portrait und der Titel Portraitistinn unbekannt. Er nennte solche Stücke ein Bildniß, oder eine Abbildung. Ich sammelte fast mehr Zechinen, als mein Vater, der sich nicht gern durch solche Arbeit von seinen großen Gemälden abwendig machen ließ.

Rosalba hörte seitwärts einigen fremden Malern zu, und fieng so laut an zu lachen, daß Marietta erschrack, und sich einbildete, man hielte sich über ihr Gespräche auf.

Rosalba. Nein! meine Schwester! Es geht dich nichts an. Hier murmelten zween hinter mir, die ich nicht kenne, und diese machten mir zu lachen.

Van Dyck. Es wird vermuthlich eine venetianische Begebenheit von einer Gondola seyn.

Rosalba. Sie sagten einander ganz ernsthaft und leise ins Ohr: daß alle Portraite in der ganzen Welt ungemein, ja unwidersprechlich besser getroffen wären, wenn sie nicht von den Palleten der Geschichtenmaler, sondern bloß von Portraitisten herkämen; die Allerleymaler haben keine Geschicklichkeit, ein Gesicht nachzuahmen.

Apelles, der die Stirne rümpfte, und seinen ehrwürdigen schneeweißen Bart strich, sagte: Nun, so haben wir insgesammt und auf einmal, ausser du Marietta, über unsre menschenänlichen

Gemälde, Parrhasius und Zeuxes aber über ihre Weintrauben und Vorhänge, und ich selbst über meinen Alexander und den Bucephalus den richterlichen Machtspruch und orakelmäßigen Bescheid.

Van Dyck. Diese Leute müssen doch im Gewissen einige Wurmstiche empfinden, weil sie sich nicht getrauen, ihren Ausspruch laut zu sagen: oder sie wissen nicht, daß es gemalte Gesichter giebt, welche man kennt, wenn sie schon keine Aenlichkeit haben, und daß andre, ungeachtet ihrer Aenlichkeit, nicht erkannt werden. Ein Angesicht zu malen, daß man es nur kenne, ist so leicht, daß wir alle dergleichen mit jeder Kohle auf der Mauer machen konnten, ja so leicht, sage ich, daß auch ein ungeschickter Pinsel die Aenlichkeit zuwege bringen kann. Hat nicht Annibal Carracci als ein sehr junger Schüler die Straßenräuber, welche seinen Vater und ihn auf dem Wege nach Bologna nicht nur um Haab und Gut, sondern auch beynahe gar um das Leben gebracht hatten, vor dem Richterstuhl so änlich hingezeichnet, daß man sie erkannte, suchte, und ins Gefängniß brachte? So änlich ich nun sehr oft gewisse Bildnisse antraf, so wenig war ich damit zufrieden; mein Geist sagte mir jederzeit, man würde sie weit mehr achten, wenn sie nicht änlich, sondern besser gemalt wären.

Rosalba.

Rosalba. Wem ist es nicht bekannt, daß ein schwacher Pinsel manchmal, wie man zu sagen pflegt, besser trifft, als ein großer Künstler.

Raphael. Du hast recht. Ich selbst habe für die Aenlichkeit zuweilen sehr wenig Sorge getragen, und dennoch war sie da. Die vortreffliche Natur nach allen ihren Eigenschaften zu malen, war meine Lust. In gemeinen Gesichtern hätte ich oftmals den Verdruß gehabt, dieselbe unangenehm zu finden. Ein Umstand, welchen die Alltagsgesichtermaler nicht wahrnehmen. Wäre ich also gleichsam durch dringende Befehle zu einer solchen Schilderey veranlasset worden; so hätte ich mich gezwungen gesehen, mich selbst zu befriedigen, ein und andres zu verbessern, und die genaue Aenlichkeit, welche ein gemeiner Treffer ohne Kunst hinmalt, aufzuopfern. Ein mittelmäßiger Verstand ergreift die Pallete, und wenn er nur mit den Farben ein wenig bekannt ist, durch Uebung aber sich eine Gattung von Tinten angewöhnt hat; so ist er und der Beobachter leicht zufrieden; das Bildniß ist getroffen, und die Hauptzüge sind alle darinn; das übrige aber hat er nicht wahrgenommen. Die Beschwerlichkeiten der Kunst lagen mir allzu sehr am Herzen, als daß ich mich zu dergleichen gebundenen Arbeiten gern bequemt hätte. Mir war alles bekannt, was die Kunst vermag. Jene Schwachen hingegen sehen wenig oder nichts. Ihre gesunden Augen sind gleichsam umnebelt, und

wenn

wenn sie ja diese oder jene Linie gewahr werden, so weichen sie derselben aus; sie scheuen und fliehen die Beschwerlichkeiten, wie viele andre, welche, was sie nicht zeichnen können, mit Gewand und ungeschickten Falten bedecken.

Apelles. Es ist in der That Schade, daß dein Gespräch hier nur eitle Töne macht, und nicht in der obern Welt unter wirklichen Staffeleyen und Palleten, bey Nachttischen, Spiegeln und Schachteln alles Putzwerkes, wie Pope mir sie öfters beschrieben hat, anstatt nichtswürdiger Unterrichte Platz nehmen kann. Niemand wird läugnen können, daß zu einer oder mehr Figuren, zu der vortrefflichen Natur, zu ihrer einfältigen und ungezwungenen Bewegung, ein weit tieferes Nachsinnen, ein stärkerer Fleiß, ein sehr erhabener Verstand, und eine große Mühe erfordert werde, wenn man alle Muskeln und ihre Verrichtungen genau an ihrem Ort ausdrücken, mit gehörigem Licht und Schatten versehen, und die Umrisse mit der möglichsten Aufmerksamkeit ausarbeiten will, damit alles aus dem Grunde des Gemäldes sich empor hebe und rund erscheine. Je gelehrter, geschickter und tiefsinniger ein Maler ist; desto weniger wird er sich zum nachmalen gewisser angeordneter Gesichtsbildungen entschliessen. Sein Genie ist gebunden, alle Wege sind gesperrt, sein Auge ist voller Verdruß, und die Geduld wird ihm ungemein sauer, damit er die Aenlichkeit, als das Hauptwesen, ohne Vernachläs-

nachläßigung der Kunst ausdrücke. Er ist also gezwungen, mit einer so strengen Aufmerksamkeit zu arbeiten, damit keine Linie, kein Zug, keine Tinte und keine Farbe von dem ihm entgegenstehenden lebendigen Angesicht unterschieden sey. Ein andrer, welcher für eine so große Vollkommenheit wenig Achtung hat, oder dieselbe fast nicht gewahr wird, ist schon zufrieden, wenn er nur den Unterschied des Fleisches, und eine jede Kleinigkeit, die nichts bedeutet, nachmachen kann. Sein Fleiß, seine Gelassenheit und mittelmäßige Kunst machen, daß man die lebendige Person in der Abbildung zwar erkennt, jedoch nichts erhabenes, nichts rundes, nichts feuriges, lebhaftes oder geistreiches und natürliches darinn wahrnimmt.

Van Dyck. Wäre mir das Glück ehedem so geneigt gewesen, daß ich eure Vorlesungen, Unterrichte und Lehrsätze, wie itzo, hätte beherzigen können; so würde ich ein noch weit größerer Maler geworden seyn, als ich es durch die bloße Betrachtung eurer Stücke ward. Meine Art zu malen kömmt mir nun fast selbst lächerlich vor. Seyd nur auf einen einzigen Zufall aufmerksam. Unbekannter Weise trat ich zu meinem Landsmann **Franz Hals**, ins Zimmer, um ihn wegen seines ausgebreiteten Ruhms kennen zu lernen. Seine muntere Fertigkeit zu malen, die ich in seinen Arbeiten bewunderte, lockte mich dahin. Er wußte nicht wer ich wäre. Ich verlangte von ihm meine Abbildung. Unverzüglich war er bereit,

reit, und ich hatte mich kaum hingesetzt, so fieng er schon an zu malen. Sein Pinsel arbeitete immer fort, und sein Mund blieb nicht einen Augenblick stille stehen; wir fanden genug zu reden. Eine halbe Stunde verfloß, ehe man sichs versah. Endlich aber, da ich ein wenig aufmerksam seyn wollte, erblickte ich mein ähnliches Gesicht in wenig Pinselstrichen. Mein Herr, fieng ich an, sie malen so leicht und fertig, daß es mich dünkt, ich könnte es ihnen nachmachen. Wohl! mein Herr! versuchen sie es. Er stellte mir seine Staffeley mit der Leinwand vor Augen, gab mir sein Geräth in die Hand, und setzte sich an meinen Ort. Wir lachten alle beyde, und er wußte nicht, ob es Scherz oder Ernst wäre. Ich malte eine Weile fort, und ahmte ihm in seinen muntern Geberden nach. Er wurde aufmerksam, und sprang vom Stuhl, meine Malerey zu sehen. Er hatte sie aber kaum betrachtet, so schrie er schon aus vollem Halse: Nein! ich bin nicht betrogen! Ihr seyd der van Dyck, und fiel mir um den Hals, küßte mich, und ich mußte meine Verstellung ablegen. Wir malten einer den andern um die Wette, um zu sehen, wer geschwinder wäre. Der Sieg fiel aber auf seine Seite. Unsre Gesichter hatten ihre vollkommene Aenlichkeit, und die Pinselstriche konnte man zählen.

Rosalba. Solche Portraitisten wünschte man sich immer anzutreffen. Nirgends ist die Geduld zu Hause. Alles soll schon vollendet seyn, ehe

ehe man noch angefangen hat. Wo suchet man aber solche Meister, wie euch beyde? die Hand und der Verstand müssen eine Sache seyn. Was die Einbildung sich vorstellt, malt die Hand bereits nach. Alles geht so geschwind, als der Menschen Gedanken.

Van Dyck. Die beständige Uebung in allerhand Gegenständen, zuvörderst in mannichfaltigen Gesichtern, brachte uns diese Leichtigkeit zuwege, die Aenlichkeit ohne Mühe zu treffen. Dieses nenne ich munter, leicht und meisterhaft arbeiten.

Raphael. Dieser zauberischen Kunst bediente ich mich zuweilen auch; sie gefiel mir aber deswegen nicht, weil ich allzusehr an die verwunderungswürdige schöne, antique Manier gewöhnt war, welche ich zwar nicht von euch griechischen Malern und euren Gemälden, die ich mein Lebtage nur einmal zu sehen immer vergebens gewünscht hatte, sondern von euren schönen Statüen gelernt habe. Dieses war die Ursache, daß ich nur gefälligen Gesichtern anhieng, und andern auswich, in denen die Natur mir nichts vollkommenes, sondern nur gemeine, ungefällige und schlechte Züge sehen ließ. Mein Augenmerk war allezeit die schöne, ungeschminkte und ungeheuchelte einfältige Natur. Wie abgeschmackt, wie unanständig und unansehnlich mußte mir also eine Figur vorkommen, welche man mir zufälliger Weise ohne Wahl zu malen aufdringen wollte?

Lavinia Fontana. Aus deinem Gespräche nehme ich ab, daß eine Person, welche durch deinen Pinsel, der über die schöne Natur allein herrscht, hat wollen abgeschildert werden, ihre Denkungsart sehr hat ändern müssen, und sich nimmermehr einfallen lassen dürfen, sie setze oder stelle sich nicht nur vor die Augen eines zwar fleißigen, ehrlichen und gemeinen Handarbeiters, sondern vor einen Mann, dessen Bemühung und Kunst verehrungswürdig, und sein Anblick und seine Hand zu bewundern sey; weil er ihr lebendiges Angesicht auf eine Fläche zu übertragen und es so vorzustellen fähig ist, als wenn sie sich im Spiegel erblickte. Ich wenigstens war so stolz, daß man es sich für eine ausnehmende Ehre schätzen mußte, wenn man durch meine Hand wollte abgeschildert seyn.

Apelles. Wie viel mehr konnten also Fürsten und Helden sich glücklich schätzen, wenn sie zwar nicht in Farben, sondern in Marmor, in Metall oder andern kostbaren Materien abgeformt wurden? dieses muß doch ein reizendes Vergnügen seyn. Denn Alexander kam seines Bildnisses wegen zu mir, und wir waren beynahe überzeugt, daß Jupiter aus dem Olymp zum Phidias gekommen sey, woraus ich schließe, daß sie alle beyde uns ihrer Ehrenbezeigung würdig geschätzt haben. Giebt es aber heutiges Tages noch solche Gesinnungen? oder sind diese Künste der Verachtung näher, als der Hochachtung? wer ist aber Ursache daran?

Proto-

Protogenes. Man wird keine Alexander und Jupiter mehr finden; oder fehlt es euch am Phidias und Apelles?

Lavinia. Wie es heut zu Tage zugeht, das weis ich nicht. Rosalba ist mit dieser Zeit näher verwandt.

Rosalba. Man findet noch alle, nach denen du fragst; aber ihre Anzahl ist so klein, daß ganze Schaaren von Künstlern nirgends einen Schutzgott antreffen, mithin ihre Kunst mit dem Maaßstabe des verdienten Brodtes abmessen, und dieses um so mehr, weil die vortrefflichsten Arbeiten so wenig geachtet werden, als die nichtswürdigen.

Protogenes. Unter mächtigen, vortrefflichen und geübten Pinseln oder Meiseln treten keine Gemälde, Köpfe, Brustsücke, oder Statüen hervor, welche sich vor dem seichten Ausspruch: es ist nicht getroffen, scheuen dürfen. Es kömmt auf die Augen und die Einsicht des Beobachters an, und nicht auf einen jeden, der Gemälde und Marmor vom natürlichen Fleische nicht zu unterscheiden weis.

Rosalba. Du hast Recht! Man muß mit gewissen Großsprechern ein Mitleiden haben, wenn sie zum Vorschein kommen, den Mund zerren und endlich mit einem hochmüthigen Betragen den kunstrichterlichen Ausspruch thun: es ist nicht getroffen. Oder, wenn ihnen das Werk allzu leb-

haft vorkömmt, es zu tadeln, eine Masche, einen Saum und eine Runzel angreifen, und dennoch nicht wissen, ob sie zufrieden seyn sollen oder nicht, weil ihnen andre Beobachter noch mehr Zweifel in den Kopf setzen.

Ich will hier noch eins und das andre gedenken, damit ich euch noch ein wenig auf eine angenehme Art unterhalten möge; denn ich weis, daß Apelles selbst mit Vergnügen von der neuen Welt reden höret. Wie viel Ehre bezeuget nicht zuweilen auch sogar der Adel einem unbekannten, jedoch prächtigen, hochtrabenden, nach der neuesten Mode gekräuselten, an sich selbst und seiner Kunst nach aber schlechten und elenden Gesichtmaler? Man hat mehr Achtung für seine Tracht, und mehr Aufmerksamkeit für seinen Geschmack in seinem Anzug und Pracht anzuwenden, als die Geschicklichkeit seines Pinsels zu bewundern. Man ist mit der größten Geduld auf seine Mine aufmerksam; man schwatzt von seinem Kleide und reizenden Kopfputz, und verschwendet bey seinen ängstlichen Minen einige Stunden.

Lavinia. Dergleichen habe ich zu Venedig selbst gesehen, allwo ein solcher glänzender Palletenheld in ein Vorzimmer trat, wo bereits schon ein wahrer, großer und jederzeit beliebter Künstler in seinem ehrlichen Alltagskleide zugegen war, Befehle erwartete, und kaum einige Aufmerksamkeit auf sich zog. Dem artigen Pamphilus wurde in aller Geschwindigkeit die Thür eröffnet; der altmodi-

sche

sche Künstler hingegen mußte, wie der Mond von der Sonne verdunkelt, dem Schimmer jenes verblendenden Peruvianers weichen und seinen Weg nach Hause suchen. Van Dyck stutzte dermaaßen mit unverwendeten Augen über diese Erzählung, als wenn er einen heimlichen Verdruß empfände. Lavinia ließ sich aber dieses nicht irren, sondern fuhr in ihrer Erzählung fort und sagte: dieser verscheuchte Künstler wurde nach einer Zeit an eben diesen Ort berufen, das Malergeräthe des Pamphilius in Ordnung zu bringen, und auszuführen, was er zum Erbarmen verfertigt hatte; er entschuldigte sich aber damit, daß er nur immer zu Venedig, niemals aber in Indien gewesen wäre.

Van Dyck, der nicht länger schweigen konnte, brach endlich in diese Worte aus und sagte: Nicht wahr, du kleine Zauberinn! du lachest? meynest du denn, daß ich es nicht inne geworden bin, wie du nur auf mich gestichelt hast, weil ich jederzeit beym Adel prächtig erschienen bin?

Apelles so wohl, als andre, gaben ihre Meynung durch ein freundliches Gelächter zu erkennen. Nein, fieng Apelles an, du betrügest dich selbst, du irrest dich. Pamphilus, oder wer er seyn mag, wollte durch seine Tracht sich vorher in Hochachtung setzen, ehe er die Kunst noch verstund, welches auch unter uns Griechen gewöhnlich war. Du aber warest vernünftiger; denn du erwarbest durch deine Kunst vorher goldne Ketten und

Straußenfedern auf den Hut, ehe du dir in den Sinn kommen ließest, groß zu thun. Du konntest sie also mit allem Recht tragen, und dich vor der Welt sehen lassen. Du hintergiengest dadurch niemand, wie jener, der sich Kleider borgte, um ein ansehnlicher Maler zu werden. Unser Parrhasius war in seiner Tracht über die Maaßen verwegen, und sein Uebermuth war so groß, daß Kronen und Purpur ihn kaum begnügen konnten. Dadurch wollte er seine Kunst, die er schon lange gezeigt hatte, unter dem Volk erheben.

Protogenes. Es muß in euren Ländern wunderbar zugehn. Wer ist in solchen Umständen hinter das Licht geführt? Gemeiniglich, wie mich dünkt, die Person, die nach der Arbeit erst wahrnehmen lernt, wie man Schimmern, Blinken und Flittern vom Glänzen unterscheiden müsse.

Rosalba. Mein lieber Protogenes! wenn es hier möglich wäre, so wollte ich dir mehr Unterhaltung verschaffen, als euch Griechen die herrlichsten Staatsfeyerlichkeiten und Spiele zuwege bringen konnten. Man fragt nicht mehr, wer Protogenes, Apelles, Lisyppus, oder Praxiteles sey; wer für den König Alexander, für Ephesus, Athen oder Crotona ein Kunststück verfertiget habe. Alles, was nur griechisch heißt, ist unbekannt. Man spüret vielmehr sorgfältig und in geheim nach, unter was für einem Schutzgestirne dieser oder jener Künstler lebe; wer den wohl-

wohlfeilsten Pinsel oder Meisel in der Hand habe; wer seinen Gegenstand durch langes Sitzen am wenigsten plage? denn mehrentheils kömmt es auf die Gnade an, hier oder da des Anblickes eines Angesichtes theilhaftig zu werden. Wären nun alle Staffeleyen besetzt, und würden sie dir alle geschenkt; so könntest du deinen Malergeschmack sättigen, und dich so wohl, als die ganze Insel Rhodus mit pittureskn Caricaturen bereichern.

Apelles. Aus eurem Geschwätze kann ich abnehmen, daß unter euch Künstlern nur zweyerley Schulen im Flor sind. Die Schule der Gesichter- oder Portraitmaler, die bloß für solche Abschilderungen Sorge tragen; und die Schule derjenigen Maler, welche alle irrdische Geschöpfe nachzuahmen fähig sind. Diese nennet ihr meistens Geschichtenmaler, und, wenn sie zum Unglück auch das vortrefflichste Bildniß einer bekannten Person zum Vorschein bringen, so nennet ihr sie Portraitisten. Euer Begriff von dieser Ehrenbezeigung will sich mit meiner Einbildung nicht vergleichen. Ich würde mich für einen solchen Vorzug entweder allemal bedankt, oder den Alexander mein Lebtage nicht mehr abgebildet haben. Der Ruhm, den ich durch so mannichfaltige andre Gemälde, als Alexanders Gesicht, erworben hatte, wäre ja gänzlich in die Vergessenheit gerathen, und Griechenland würde am Ende geglaubt haben, meine Kunst habe sich niemals über den Umriß eines Angesichtes er-

streckt. Solltet ihr nicht alle gesagt haben, daß ihr keine Portraitmaler wäret, und dennoch die Portraite besser zu malen wüßtet, als alle Portraitisten? soll man euern Namen nur unter einem einzigen Kopfe gelesen haben, nachdem er schon so viele andre Kunststücke ruhmwürdig gemacht hat? Wie viele Tempel, Paläste und Städte sind nicht durch eure Pinsel verherrlichet worden, ohne daß man sich eurer Bildnisse oder Gesichter erinnert hätte, die man euch vielleicht in der Zwischenzeit hat verfertigen lassen? Ihr ließet euch allzu sehr demüthigen, da man eure Verdienste nur Gesichtern andichtete, die man noch durch den Sprößling eines fremden Sprachbaums, oder damit ich mich deutlicher ausdrücke, durch das Wort Portrait verschönerte. Ein Wort, wodurch nicht nur euer Vaterland, sondern auch alle auswärtige Völker überhaupt, alle in der Natur sichtbare und unsichtbare Gegenstände, wenn sie gemalt waren, anzuzeigen pflegten.

Van Dyck. Was hätten wir wohl anders thun sollen? die vorgefaßte Meynung faßte tiefe Wurzel, und der Irrthum fieng an zu herrschen. Hierzu kam noch die Gewohnheit, der Gebrauch, und endlich nahm eine reizende Mode überhand. Das Volk wußte aus der ganzen Malerkunst nichts, als von Portraiten. Wir mußten uns also des täglichen Brods halber dieser Benennung unterwerfen, die Pallete darnach einrichten, und alle Geschicht-Leinwande, um den Gesichtern Platz

zu

zu machen, auf die Seite räumen. Dieses Vorurtheil breitete sich aus, und zog ein weit schädlichers nach sich, welches sich einer so großen Gewalt bemächtigte, daß es schien, als wäre es durch einen obrigkeitlichen Befehl bestätiget worden, daß nämlich alle Maler, die nicht ewig portraitirt hätten, von der Freyheit, Gesichter abzuschildern, ausgeschlossen seyn sollten, weil sie nur Geschichte treffen könnten.

Raphael. In was für einem Theile der obern Welt hat euch denn das Verhängniß zu Malern werden lassen? Wie ich aus euren Gesprächen abnehme, so müsset ihr in düstern und verwilderten Bezirken studirt haben, wo anstatt der Künste und Wissenschaften nur Dunkelheit, Nebel und Schatten alles bedecken, wo nichts als Disteln und Dornen, höckerichte Flächen und nacktes Gestein den Boden zieret. Ist vielleicht dort alles unbekannt? weis man von uns Alten nichts? Haben denn wir alle nicht getroffen; die wir euch so viel Gemälde von unzähligen Gegenständen zurück gelassen haben? Die Schildereyen, welche die größesten Künstler für eure irrdischen Götter verfertiget haben, verherrlichen ja unzählige Gallerien bis zur Verwunderung. Viele Abbildungen hingegen, welche von der Palette der so genannten Portratisten herstammen, wie mir alle modernen berühmten Kenner erzählen, siehet man in keinen Kunstsälen, sondern ein jeder, auch sogar der verächtlichste Winkel, wird ihnen

angewiesen. Und wer sind denn diejenigen, welche sagen, daß die Bildnisse eines Julius, Sarto, Titians und einer Menge andrer bekannter Männer nicht getroffen wären? Entweder herrschen unter euch nur Strabones, oder schielende Augen; oder die ganze Kunst verschmachtet im Schatten der Heucheley.

Rosalba. Du hast keinesweges Unrecht; du redest, als wenn deine Augen alles, was von deiner Zeit an bis zu der meinigen vollbracht worden, gesehen hätten. Man hat dir die lautere Wahrheit berichtet; denn alle Bildnisse, Abschilderungen, oder Portraite, welche von historien-malerischen Pinseln hergeflossen sind, ergötzen durch ihre Vollkommenheit und Manier das Auge des Beobachters und Kenners. Sie zeigen durch ihre natürliche Anmuth, Reizung und entzückende Einfalt die Aenlichkeit; ja sie übertreffen alles, was jemals in der Welt von Gesichtermalern verfertiget worden. Wer wird es wohl glauben, daß man, um ein Angesicht treffen zu können, ohne Aufhören nichts als lebendige Gesichter abmalen und allen andern Theilen der Kunst absagen müsse?

Lavinia. Diejenigen, welche auf solche Art studiren, haben allerdings nur Wangen, Augen, Lippen, Nasen, Perücken, Hauben und andre abentheuerliche Hauptzierden zum Muster ihrer Arbeit, und kommen diese mir vor, wie jener Maler, der nur eine Hand, einen Fuß, oder einige Falten

ten von Gyps in seinem Vermögen hat. Es mag auch von seinen Händen kommen, was da will, so bringt es denselbigen Fuß, oder dieselbige Hand, oder dieselbigen Falten unausbleiblich zum Vorschein. Darf ich wohl wagen, zu entdecken, daß zuweilen die rechte Hand am linken Arme angemacht ist? daß die Lippen und Wangen weinen? die Augen lachen? und die Hälfte des Gesichts mager und die andre fett ist? Zudem sieht man auch in unzähligen Portraiten einerley Augen, einerley Lippen, einerley Falten und Hände. Hier verlor sich Apelles heimlich aus der Gesellschaft, dem auch die übrigen in aller Stille nachfolgten.

Dritte Zusammenkunft.

Apelles und Titian dachten auf ihrem Wege allein zu seyn, als sie unversehens einander wiederum im Gesträuche gewahr wurden, und sich des vorigen Gespräches erinnerten. Was für ein unnützes Geschwätze haben wir wieder gehört, fieng Titian vom neuen an. Wie viele Maler haben nicht unzählige Idealköpfe in allen möglichen Leidenschaften und Bewegungen, zum Erstaunen der Kenner, ausgeführt? Hätten diese kein so genanntes Portrait sollen zuwege bringen können? Sollte denn ein Künstler, welcher die größesten Beschwerlichkeiten der Kunst überwunden hat, und sich im Besitze ihrer ganzen Macht befindet, nicht endlich auch das eitle Werk einer Abbildung zu Stande bringen können? Ich will davon ein Beyspiel an-

führen: Die Ehrfurcht, welche ich für meinen Kaiser Karl hatte, brachte mich auf den zufälligen Gedanken, das heil. Abendmahl zu Emmaus zu malen. Wer hätte mir nun den Portraitpinsel entreißen und sagen können: ich würde zu ungeschickt seyn, in diesem Stück ähnliche Personen vorzustellen? Ich habe den Jünger Cleophas dem Kaiser, den Jünger Emmaus seinem gewesenen Lehrmeister, hernach Pabst Adrian, den Hauswirth seinem Beichtvater und den Bedienten dem Philippus ähnlich gemalt. Hätte ich nicht vielleicht diese Gesichter durch einen so genannten Portraitisten sollen hinmalen lassen? Wenn ein andrer Künstler das große Werk einer zahlreichen königlichen Versammlung und Feyerlichkeit vollendet hat, sollte dieser in einem so majestätischen Gepränge, um die Hauptpersonen ähnlich zu schildern, eine fremde Hand borgen? Was meynest du, Apelles, wer ist an aller dieser verworrenen Einbildung oder Denkungsart schuld?

Apelles. Die Unwissenheit, der Neid, die Mißgunst und der Hochmuth derjenigen, welche bloß ihre eignen Bildnisse anbeten, und alle andre Gemälde mit verkleisterten Augen aus Bosheit verachten, anstatt, daß sie die Kunst ehren, lieben und bewundern sollten. Es sind aber auch diejenigen Maler nicht zu entschuldigen, welche durch ihre Willfährigkeit und eigennützige Erniedrigung Ruhm, Ehre, Kunst und Lehrsätze, entweder der Gefälligkeit, oder der Gewinnsucht aufopfern.

opfern. Ich begreife es nicht, wie doch die Menschen auf die Gedanken verfallen können, daß ein Mann, der die Reißfeder, den Pinsel und die Farben in seiner Gewalt hat, nicht nach Belieben diesen oder jenen Kopf vollkommen sollte nachahmen können. Und warum soll ein andrer, der ausser einem Gesichte gar nichts zu zeichnen und zu coloriren weis, allein, wie man zu sagen pflegt, das Glück haben, ein ähnliches Portrait zu machen? Denn man kann das mit allem Recht ein Glück nennen, was nicht durch Kunst, sondern zufälliger Weise geschieht. Ich gehe aber weiter: Warum eilet alles nur der Unwissenheit, und nicht der Kunst entgegen? Die Ungeschicklichkeit ist wohlfeil, und die Kunst unbekannt. Bey jener ist die Belohnung weggeworfen, bey dieser aber niemals hinlänglich.

Titian. Man findet in der Welt keinen Maaßstab, womit man den Werth eines wahren Kunststückes ausmessen und bestimmen kann; gewisse Brodkünstler aber schätzen ihre Arbeit nach Ellen oder Schuhen; daher lauft man ihnen nach, weil man im voraus weis, was man werde bezahlen müssen.

Lavinia. Wie? du erschrickst vor mir, Apelles?

Apelles. Es ist kein Schrecken, sondern eine Verwunderung, daß ich dich sehe.

Lavinia. Ich bin euch auf dem Fusse nachgeschlichen, so lange ihr euch mit eurem alten Gespräche unterhalten habt. Aber sage mir doch,

wer

wer sind denn diejenigen, welche alles beurtheilen? und die so gar den Ausspruch thun: daß dieses oder jenes Gemälde gut, schön und vortrefflich sey, oder eine Aenlichkeit habe, und hingegen ein andres keine Aufmerksamkeit verdiene? weis man denn das nicht, daß es meistens in aller Kunst unerfahrne, schwache, unkundige, kurze, ungelehrte, übersichtige, oder gar halb blinde Augen giebt? Nimmt von diesen nicht ein jedes etwas andres, entweder mehr oder weniger, zu viel, oder gar nichts wahr? Wurde nicht jene Statüe des Polyklets verworfen, an welcher alles nach dem Geschmack solcher Beobachter verändert worden? Haben nicht ebendieselbigen Augen hernach die andre in geheim verfertigte Statüe mit Frohlocken gut geheißen, und mit feyerlichem Gepränge aufgenommen?

Van Dyck. Du hast eine magnetische Kraft, Apelles! wir folgen dir beständig auf dem Fusse nach, dich zu hören. Ich bleibe ein vor allemal dabey, daß es nicht genug sey, ein Bildniß nur kenntbar zu malen; es erfordert weit mehr. Daher kömmt es auch, daß die änlichsten Köpfe demohngeachtet nicht selten der Verachtung unterworfen sind, andre aber hingegen vielleicht ohne Aenlichkeit mit großen Ehren erhoben werden. Ich weis auch nicht, warum der größeste Theil der Menschen die vorgefaßte Meynung hegt, daß ein änliches Gesicht allein den Vorzug im ganzen Reich der Malerkunst verdienen soll. Noch weni-

ger

ger weis ich, warum dieses oder jenes Portrait in seinem Werth immer steigt und höher geschätzt wird, wenn gleich desselben Aenlichkeit bereits vergessen und unbekannnt ist; die änlichsten aber in Verachtung gerathen. Also muß es wohl wahr seyn, daß die Aenlichkeit, welche auch unter den ungeschicktesten Fingern hervor wächst, dem Gemälde keinen Vorzug verschafft. Die schwächsten Maler dürfen nur auf die kleinsten Züge und Merkmaale des Angesichtes, ohne auf die genauen Umrisse und Farben zu kommen, aufmerksam seyn, und die äußerste Geduld anwenden, so werden sie gewiß ihr Ziel erreichen. Beobachten sie nur die Hauptheile, die Nase, das Kinn, die Lefzen und die Augenbraunen; so stellt sich die Kennbarkeit lebendig dar, die Caricatur ist formirt, und jedermann sieht gleich, was sie bedeutet. Sind es aber gelehrte, und in allen Theilen geübte Finger, welche arbeiten; so erscheinet auf einmal so viel, daß man sogar die Aenlichkeit vergisset, und nicht mehr fragt, wem das Gemälde gleich sehe. Man betrachtet es gleichsam voller Bezauberung und mit äußerster Entzückung.

Rosalba. Wie unaussprechlich war mein Vergnügen, wenn ich eine vom Titian, Sarto, Holbein oder Tintoretto abgemalte Figur betrachten konnte? Es fiel mir kaum ein, zu fragen, wer sie sey. Es würde mir auch nichts geholfen haben, weil mir die Person ganz unbekannt war. Meine Augen erquickten sich an der Wahrheit, an

der

der Wahrheit, an der Lebhaftigkeit, an dem natürlichen Fleisch, an den angenehmen Minen und Geberden, an den Regungen des Angesichts, an der Rundung, und am Colorit, oder an der Farbengebung: diese Sachen, und nicht die mir unbekannte Aenlichkeit reizten und täuschten mich. In der Betrachtung großer Kunststücke war ich unersättlich. Durch jeden neuen Anblick lernte ich wiederum etwas; in meinen eigenen Gemälden selbst war ich wegen der Aenlichkeit ganz unbesorgt, und meine Pastell-Farben nahmen die Augen der Zuschauer so sehr ein, daß sie alles übrige vernachläßigten. Ich wußte zuweilen nicht, ob ich lachen, oder mich verwundern sollte, wenn man mich mit Lobeserhebungen überhäufte, ehe man noch die Arbeit kaum erblickt, und ich selbst noch keinen mir anständigen Strich vollbracht hatte, weil mir die Gelegenheit beschnitten war, meinen Gegenstand kunstmäßig studiren zu können. Ich malte vielmal, ohne die Person zu sehen, welche ihr Portrait von mir begehrte. Ich kann fast betheuren, daß ich deswegen sehr oft mit mir selbst nicht zufrieden gewesen bin, weil ich alle Züge und Linien nur verstohlner Weise unter meine Farben bringen mußte.

Apelles. Wenn es in euren Städten so zugeht; so müssen ja die Portraitmaler freywillige Märtyrer seyn. Wie kann man denn einen Gegenstand gut abschildern, wenn man denselben weder sehen noch betrachten kann? Alexander hatte

so

so viel Geduld, als ich; er begriff es, was ich endlich zuwege bringen würde. Er gönnte mir also huldreich seine Gegenwart, sein freundliches Gesichte und seine Geduld und Zeit.

Rosalba. Man weis ja, was für große Häupter der Welt ihre Maler geehrt, ihnen Geduld und Zeit geschenkt, dadurch aber die unschätzbarsten Gemälde erhalten haben.

Apelles. Was mögen wohl andre denken, welche meynen, der Maler könne auf einige Blicke ihr Angesicht im Sinn behalten, und es so hinmalen? Sind sie vielleicht noch so leichtgläubig, wie unsre Griechen? Meine Landsleute hielten sich für überzeugt, Zeuxes habe keine Abbildung ohne einer himmlischen Begeisterung unternommen, und Jupiter habe den Phidias auf den Olymp fortführen lassen, damit er sein Angesicht erblicken, dasselbe seinem Gedächtniß einprägen und von diesem abschildern könnte.

Rosalba. Wie glücklich wären doch unsre Künstler, wenn, so oft sie zur Staffeley berufen werden, die Befehlshaber ihnen, wie Jupiter dem Phidias, ein himmlisches Wesen einhauchen könnten! sie würden, ohne ihre Gesichter durch viele Betrachtungen zu beläftigen, wie Zeuxes die schönsten Helenen und Penelopen hinschildern.

Apelles. So ist eure ganze Menschheit, wie ich aus euerm Gespräch abnehme, in keine andre Kunst als in die Portraitmalerey vertieft? was wird denn aber endlich aus der Hauptstärke

der

der Malerkunst werden? Eure Gallerien werden Schauplätze vorstellen, in welchen nichts, als zusammengedrängte Köpfe erscheinen, die niemand kennt, niemand bewundert, oder eines Anblickes würdig schätzet. Und was für ein wunderbarer Widerspruch herrschet nicht in euren Gesinnungen? jedes Menschengesicht will sich entweder im Spiegel, oder im Gemälde sehen; warum verdrießt es denn fast jedermann, sich sehen zu lassen, und dem Künstler ein paar gelassene Blicke zu gönnen? sind denn eure Göttinnen und Nymphen so schamhaft, so beschäfftiget, oder verzärtelt, daß sie sich einbilden, jeder Anblick des Malers lasse auf ihren Wangen einen Flecken zurück? ist ihnen vielleicht das ernsthafte und ämsige Wesen, das aufmerksame Nachforschen, oder die fast trotzige Mine des Malers nicht erträglich? Dieses wäre noch eine Entschuldigung, die sich allenfalls hören ließe, und die den Maler bewegen sollte, sich eine angenehme Freundlichkeit, ohne sich in seinem Fleiße stören zu lassen, anzugewöhnen.

Lavinia. Mein Vater und mein lieber deutscher Ehegatte sagten vielmal: einen Brief abzuschreiben sey leichter, als ein Gesicht abzubilden: jenen dürfe man nur von Buchstaben zu Buchstaben ohne andre Bemühung hinschreiben; im Malen hingegen müsse man z. B. ein Auge betrachten, worinn man unzählige Farben entdeckte, welche man der Ordnung nach erst auf der Pallete suchen, mit der Natur vergleichen, mischen, bereiten,

reiten, den rechten Ort bestimmen und sie hinlegen müßte. So viel Umstände erfordern gewiß mehr Zeit und Mühe, als einem Brief auf ein andres Papier zu übertragen. Darf ein Schreibmeister einen Brief nur obenhin betrachten, oder nur verstohlner Weise ansehen, und ihn nicht einmal ordentlich lesen; so wird seine Abschrift und der Innhalt des Briefes niemals einander gleich werden. Wie wird also ein Maler eine Abbildung, bey welcher so viele Beobachtungen unentbehrlich sind, dem Urbild änlich machen können, wenn er dasselbe weder betrachten noch ansehen kann? So wenig der Schreiber einen Brief in der Geschwindigkeit überlesen und auswendig zu Papier bringen kann; so wenig besitzt der größeste Künstler Fähigkeit genug, ein Gesicht zu übersehen, es in seine Gedanken wie ein Petschaft in Wachs zu drücken, und auf diese Weise aus dem Kopf änlich hinzumalen. Und dennoch sagt man hernach voller Verdruß: Es ist nicht getroffen! der Maler wird auch überdies noch verächtlich, und nach aller ausgestandener Marter mit dem Verlust seines Ruhmes belohnt.

Titian. Dein Gespräch ist so vernünftig, daß ich nichts dawider einzuwenden haben, sondern demselben in allem Gerechtigkeit wiederfahren lassen muß. Willst du eben söviel Geduld haben, als du Verlangen trägst, daß es der Gegenstand deiner Kunst seyn soll; so werde ich dir meine Gedanken eröffnen. Vergönnt man dem Maler

Zeit, Muße und Bequemlichkeit, das lebendige Angesicht mit aufmerksamer Gelassenheit durch zu sehen, und mit kunstverständigen Augen zu betrachten; so entsteht eine lebhafte Abbildung; man sagt, sie sey zum reden fertig, und davor belohnt man den Künstler. Jedoch, anstatt ihn als einen wahren Kenner aller Theile der Malerey hoch zu schätzen, ehrt man ihn mit dem eingeschränkten Titel eines Portraitmalers: eine Redensart, eine Mode zu erdenken und zu belohnen, an welche weder die Griechen noch die Römer, ja so gar Alexander und Philipus selbst nicht, noch viel weniger die Stadt Crotona gedacht haben. Apelles Pyrgoteles, Lysippus und Polykletus schilderten Alexandern auf allerhand Art in Farben, in Stein, in Metall und andern Materien vollkommen änlich; wer hat aber jemals gelesen, daß diese großen Künstler Portraitisten, oder Gesichtermaler genennt worden? Die Stadt Crotona ließ dem Zeuxes die schönsten Mägdchen vorstellen; er wählte unter fünfen die schönsten Theile ihrer Gesichter und Gliedmaaßen, und formirte daraus die Helena für die Crotoniaten; Dennoch kam niemanden in den Sinn, den Zeuxes, der aus fünf Personen eine verfertigte, einen fünffachen Portraitisten zu nennen. Allein es kann uns gleichgültig seyn, wie man dergleichen Künstler nennet. Ich lasse mich indessen von meinem Eigensinn nicht mehr abwendig machen, der mich längst überführt hat, daß derjenige, welcher durch die Zeichnungskunst, und durch die Farben alles

nach-

nachahmen kann, allezeit auch vermögend sey, die Abbildung eines Angesichtes auszudrücken; hingegen derjenige, welcher nur Gesichtszüge zu zeichnen, und mit Farben zu überlegen gewohnt ist, niemals geschickt genug werde, eine gute, lebhafte, geistreiche, runde und erhabene Abbildung zu verfertigen. Wird sie aber kenntlich; so mag man ihm meinetwegen der Ehre eines eurer Portraitisten theilhaftig machen. Ich meines Ortes verlangte niemals einen andern Titel, als meinen Namen: Titiano Veccelli de Cador; und du? Lavinia Fontana; und du? Rosalba Carriera; und du?

Apelles. Ich will nicht hoffen, daß man meinen Namen erst jetzt, nach mehr als zweytausend Jahren, abändern, und mich etwan Alexanders Portraitisten nennen wird? Verfiele nicht ich, mein Ruhm und mein Name in eine tiefe Vergessenheit? Man erregte hierauf ein großes Gelächter und gieng stillschweigend auseinander.

Vierte Zusammenkunft.

Apelles, Raphael und Titian waren mit ihrer ganzen Gesellschaft im Elysium hin und wieder zerstreut; vermuthlich dachten sie zu ihren vorigen Gesprächen noch verschiedenes hinzu. Die einzige Marietta schien einem Gegenstande nachzugehn, den sie vom weiten erblickte. Michelagnolo Bonarotti ergötzte sich mit seinen Mitgliedern der florentinischen Akademie in einer Aue;

sie schlich ihnen nach, und begegnete unterweges noch andern Schatten.

Ricciarelli. Willkommen, meine liebe Marietta. Du suchest gewiß unsern Bonorotti, ihm allerhand Neuigkeiten zu erzählen? Aber gieb dir keine Mühe, es ist schon alles verrathen; wir wissen, daß nunmehr im Elysium mehr Portraitisten, als Maler sind. Unser Michelagnolo selbst hat sich bereits schon von allen euren Gesprächen viel erzählen lassen. Dort sitzt er, und lacht noch mitten unter der Gesellschaft einer Menge neu angekommener Künstler.

Marietta. Keine angenehmere Gesellschaft könnte ich im Elysium gewiß nicht antreffen, als dich, den Bonarotti, und die bey ihm sind. Sieh doch! dort sitzt er. Du bist es schon gewohnt, verehrungswürdiger Michelagnolo! daß du die Liebhaber der Künste dir nachlaufen siehest. Darf ich mich denn unter diese Gesellschaft wagen?

Michelagnolo. Bist du nun auch eine Portraitistinn? weißt du aber etwas noch neueres? Auch mein alter Bart ist seit einer kurzen Zeit zu einem Portraitistenbart geworden. Hier steht er, der dazu geholfen und ohne sein und mein Wissen mich zu dieser Würde, die mir der Pabst Julius nicht geben konnte, schon damals erhoben hat.

Messer Biaggio. Ich bin kein Maler, sondern ein Prälat; man merkt wohl, daß Michelagnolo nur scherzet.

Michel-

Michelagnolo. Nein! ich rede im Ernst und die reine Wahrheit. Habe ich nicht dein Angesicht so änlich gemalt, daß der ganze päbstliche Hof deswegen seine Zufriedenheit zu erkennen gegeben hat?

Messer Biaggio. Ich weis von der ganzen Sache nichts.

Michelagnolo. Du bist Schuld daran, daß ich jezt nicht mehr ein Maler, Bildhauer und Architekt, sondern ein Portraitist bin. Hast du es denn vergessen, daß ich dich lebendig auf dem Gerüste in der Capella Sixtina, anstatt des Minos, in die Hölle gemalt habe? Du machtest mir dadurch viel Verdruß.

Biaggio. O! das habe ich lange vergessen, und dir verziehen, weil ich nur im Bildniß in der Hölle war.

Marietta. Das Gesicht ist noch dort im Vorgrunde deines jüngsten Gerichtes; ich habe es gesehen. Es sieht dir vollkommen änlich. Es erfreut mich also sehr, daß ich nunmehr das Urbild und die Kopie zugleich kennen lerne.

Michelagnolo. Es ist dir bekannt, Messer Biaggio, daß ich damals große Lust bezeigte, einer Menge andrer Höflinge unter den Teufeln einen Platz einzuräumen; es würde dir nicht schwer fallen, viele zu errathen, welche mehrentheils ansehnliche Verehrer der Unwissenheit waren. Was ich mit gesunden Augen und Sinnen in vielen Jahren vor- nach- und hinzugedacht hatte, das durchdrang ihr übersichtiges und mit Brillen be-

waffnetes Auge mit solcher Scharfsinnigkeit, daß sie über alles spotteten; niemand als der Pabst war nur immer mein Beschützer.

Marietta. Wenn du heute, wie ich dort beym Apelles und in seiner Gesellschaft vernommen habe, alle dergleichen Kunstrichter zu deinem Minos hinmalen wolltest; so würde die Hölle viel zu enge seyn, und wer würde dir die Farben darzu liefern? Und wenn dies geschehen könnte, so würdest du der berühmteste Portraitist in der ganzen Welt seyn.

Michelagnolo. Du bist muthiger, als dein Vater.

Messer Biaggio. Sieh! Bonarotti! dort nähern sich uns zween Fremde, welche vermuthlich italiänische Künstler sind, obgleich ihre Gesichtsbildung vielmehr eine Aenlichkeit mit den Deutschen hat.

Michelagnolo. Nur immer näher, meine lieben fremden Künstler! ihr seyd vermuthlich Maler oder Bildhauer? woher kommet ihr? wie steht es heute mit diesen Künsten in der obern Welt?

Der Fremde. Großer, berühmter, edler Bonarotti! du thust eine dreyfache Frage an uns, worauf eine kurze Gaskonische dreyfache Antwort dir kein Genügen leisten würde. Wir sind weder Maler noch Bildhauer; doch mußten wir unendlich mehr menschliche Leidenschaften, Sitten, Regungen, Geberden, Figuren, Gesinnungen und Schilderungen vorstellen, als alle

Künst-

Künstler; und diese konnten von uns allezeit etwas lernen, was unter ihre Pinsel oder Meisel taugte. Wir waren gleichsam die Abbildung aller menschlichen Handlungen, weswegen man uns auch sowohl liebte als verfolgte. Ich aber hielt mich nur meistens bey ernsthaften, erhabenen, majestätischen, zuweilen auch bey bürgerlichen, gleichgültigen, muthigen, traurigen und beliebten Charakteren auf. Mein Reisegefährte, der mir bald nachgefolgt ist, und mich hier angetroffen hat, war hingegen so geistreich, und mit einer solchen Gabe von der Natur versehen, daß er das ganze Volk nachahmen konnte. Sein Genie machte ihn über die Maaßen beliebt, fein, geschickt und erfindsam. Alles galt ihm einerley: der Vernünftige, der Dumme, der Held, der Furchtsame, das Frauenzimmer, der Verschwender, der gute Wirth, der wackere Mann und alle mögliche Eigenschaften stunden ihm manchmal vor Augen, wenn er sich sehen ließ. Durch sein natürliches, ungekünsteltes, ungebundenes, einfältiges und malerisches Bezeigen reizte er oft in wenig Minuten die Zuschauer so sehr, daß ganze Schauplätze voll Menschen durch das Lachen und Händeklatschen erschüttert wurden; ja sogar auch Majestäten bezeigten ihm ihren Beyfall. Du fragest weiter, woher wir kommen? Aus Deutschland.

Biaggio. Wie? giebt es solche Leute auch unter den Deutschen? ich habe immer geglaubt,

daß nur allein in Italien das Genie einer solchen Geschicklichkeit herrsche.

Der Fremde. Du mußt schon sehr lange im Elysium seyn, sonst würdest du ja wohl wissen, daß es itzo ganz umgekehrt ist. Viele von deinen Landsleuten suchen zu ganzen Schaaren ihren Unterhalt in Deutschland; und wenn die Regenten nicht immer durch dringende Staatsgeschäffte von dergleichen Sorgfalt verhindert würden; so hätten die Künste sich schon längst aus Italien dahin gezogen, und sich daselbst noch weiter ausgebreitet.

Michelagnolo. Und auf die dritte Frage?

Der Fremde. Das meiste habe ich bereits beantwortet; ich will hier nur bloß noch erinnern, daß die Künste gegenwärtig nicht schlafen, oder ganz in Vergessenheit gerathen sind. Weit gefehlt! es wimmelt alles von Künstlern und ihren Werken. Jedoch will ich dadurch nicht behaupten, als wenn darunter sich Leute befänden, welchen du und Männer deines gleichen euren Beyfall, eure Verwunderung oder einigen Weyrauch gönnen würdet. Es geht meistentheils sehr ängstlich und schwermüthig, zuweilen aber auch munter und künstlich zu. Denn es giebt viele, welche ohne Anweisung alles wissen, ohne Betrachtung alles verstehn, und ohne die geringste Mühe im Spazierengehn alles beurtheilen.

Michelagnolo. Solche Geister schwärmten auch häufig zu meiner Zeit um uns herum.

Sie

Sie sind mir eben so unausstehlich, als damals Messer Biaggio, dieser liebe Alte, dem ich aber alles verziehen habe, weil er nicht aus Bosheit, wie viele, sondern aus Unwissenheit wider mich gesündiget hat. Nebst dieser Gattung von Zuschauern hatten wir aber auch andre, die uns lieb waren, und welche wir Dilettanti nannten.

Der Fremde. Dergleichen Leute sind mir wohl bekannt. Sie sind Freunde, Liebhaber und Kenner sowohl der Künste, als der Künstler. Sie nehmen weder Pinsel, noch Meisel in die Hand, und dringen dennoch so tief in die Kunst, daß oftmals Künstler selbst von ihnen guten Rath annehmen.

Michelagnolo. Solche Liebhaber wurden in Italien oft mehr geehrt, als die Künstler selbst. Sie finden an der Betrachtung der Kunstwerke ihr Vergnügen, und dadurch lernen sie die Macht der Kunst verstehn. Hier im Elysium treffe ich zuweilen solche Kenner an, die mir Sachen erzählen, von denen ich niemals etwas gehöret habe.

Der Fremde. Unter vielen von meiner Bekanntschaft habe ich einen verlassen, welcher, da ich abreisete, noch beschäfftiget war, ein Werk zum Unterricht der Schüler, und zum Vergnügen der Kenner auszuarbeiten, ob er gleich in seiner Jugend manche Blätter nur mit Farben, Tinte, Kreide, Kohlen und Bleystift verderbte, oder mit dem Federmesser einen Stuhlfuß in ein Fra-

tzengesicht verwandelte. Er zweifelte, wie Horaz sagt:

Scamnum faceret ne Priapum.

Er malte, zeichnete und schnitzte nach, was ihm beliebte. Er bewundert nach 50 Jahren, was er in der Jugend ohne Anleitung ungeschickt zuwege gebracht hat. Er hatte, wie er mir erzählte, immerfort an den Künsten ein so reizendes Vergnügen, daß ihm die Betrachtung eines Kunststückes angenehmer war, als alle muntere Zeitvertreibe der menschlichen Gesellschaft. Die meisten italiänischen Kunststücke, insonderheit die deinigen und deiner Zeitgenossen, sind ihm bekannt.

Michelagnolo. Solche Dilettanti sind Künstlern sehr nützlich. Sie leiten ihre Schritte manchmal auf Wege, welche sie sonst niemals gesucht hätten; die Lehrbegierde höret ihnen zu; sie fällt auf bessere Gedanken, in denen sie ein Licht erblickt, welches ihnen Gegenstände beleuchtet, dergleichen sie niemals gefunden hätten. Solche Liebhaber der Künste kommen mir so vor, wie ich mich itzo noch mir selbst vorstelle. Als ich zu Bologna einen Terminus, oder eine antique Gränzsäule aus Marmor verfertigen mußte; so legte ich meine Hand weder an den Meisel, noch an den Stein; dennoch stand in kurzer Zeit die viereckigte Gottheit in geziemendem Ansehn da. Mein Steinmetz, Topolino, setzte den Marmor an denjenigen Ort und Stelle, wie ich es ihm befahl;

ich

ich aber ließ mich dabey in einem bequemen Sessel nieder und fieng an: Heute, sagte ich zum Topolino, heute will ich dich aus einem Steinbrecher zu einem Bildhauer machen. Nimm dort jenen Meisel; rücke den Klotz weg. — Itzt hau da herunter. — Dieses Stück muß weg. — Nimm itzt diesen Meisel, und schlag den Theil herab. — Diesen laß stehn. Hier mach alles eben und flach. — Dazu gehört dieser Stahl. — Der Gränzgott steckt lebhaft im Marmor; du mußt ihm also Platz machen. — Räume alles weg, damit er sich könne sehen lassen. So redete ich ihm zu. Er ward begierig und fleißig, und seine Geschicklichkeit artete nach und nach in einen Hochmuth aus. Je mehr er von der Statüe zu sehen anfieng; desto mehr ermunterte sich seine Faust. So strenge, so scharfsichtig und so aufmerksam ich war, so gehorsam und unermüdet bezeigte sich auch Topolino. Der Terminus stund endlich vor unsern Augen. Nun betrachtete Topolino sein Werk; wandte sich gegen mein Gesicht, ergriff meine Hand, küssete sie voller Freuden und sagte: das hätte ich mein Lebtage nicht geglaubt, daß in diesem Marmor eine solche Figur steckte! noch weniger aber, daß ich so geschickt wäre, sie heraus zu hauen! Nun habe ich von ihnen eine Kunst gelernt, von der mir niemals geträumet hätte. Sie soll mir schon zu mehrerem Brode helfen.

Dergleichen Stelle, die ich damals beym Topolino vertrat, finde ich in den unterrichten-

den

den Schriftstellern, deren Augenmerk einzig und allein die Kunst ist. Sie sagen auch, wie ich: Betrachte diesen Umriß, und zeichne ihn nach. — Nimm hier mit dem Pinsel diese Farbe und lege sie dort hin. — Besuche jenen, und sieh ihm zu, wie er arbeitet. — Merke dieses; — das wirf weg. — Lies dieses Buch; — jenes nützt nichts; der verführt; dem folge; — flieh diese Manier — jener strebe nach; — den Pinsel wirf auf die Seite; — studire fleißig nach diesem — und so weiter, bis man meynt, die Kunst sey nicht mehr weit entfernt, aus eigener Erfindung etwas Gutes anzufangen.

Kennt denn dein Freund, von dem du hier redest, auch noch andre italiänische Künstler?

Der Fremde. Ich werde nicht irren, wenn ich sage, daß er ganz Griechenland, und seine alten Denkmaale, alt und neu Rom, ganz Italien und andre Länder, theils selbst gesehen habe, theils aber auch diejenigen kenne, wo er nicht hingekommen ist.

Michelagnolo. Solche Leute giebt es wenige, weil viele mit gesunden Augen zwar die Welt durchreisen, aber wenig sehen, ausser, daß sie zuweilen die verstimmelten Namen einiger Künstler kennen lernen; was urtheilt er denn von denen heut zu Tage so sehr herrschenden Portraitisten, von deren Ruf ganz Elysium voll ist?

Der

Der Fremde. Ich erinnere mich, daß er mir gesagt hat: sie kämen ihm vor, wie jener Schreibmeister, welcher in der päbstlichen Staatskanzley nichts anders, als die erste Zeile einer jeden Bulle mit großen Gothischen Fracturbuchstaben auf das Pergament hinmalt, den übrigen Innhalt aber einem andern Beamten fortzuschreiben überläßt. Des ehrwürdigen Alterthums wegen wird die gothische Schrift in den Bullen heute noch von undenklichen Zeiten beybehalten, jedoch jederzeit mit einer Abschrift von einer heute gewöhnlichen Hand begleitet. Für gedachte einzige Zeile wird der Schreiber ziemlich gut besoldet.

Michelagnolo. Per Dio! dein Freund hat Recht! wenn sie nichts, als Köpfe zu malen wissen, Gewand, Hände und andre Nebendinge aber von andern hinmalen lassen; so frage ich, wer denn eigentlich den Vorzug verdient? Giebt es denn keine Künstler mehr, die alles verfertigen können? Ich glaube, ja! denn wir haben im Elysium schon viel Lobwürdiges von Lebendigen gehört, die in der That vortrefflich seyn müssen. Ich muß dir aber noch drey Fragen vorlegen: wie nennest du denn dich, deinen Gesellschafter, und jenen Freund?

Der Fremde. Wenn wir Maler oder Bildhauer wären, so würden dir unsre Namen schon lange bekannt seyn; denn die Künstler plaudern gern von ihres gleichen, wenn es gleich gemeiniglich mit viel Verachtung oder wenig Lob geschiehet.

Michel-

Michelagnolo. Ihr seyd, wie ich gehört habe, in alle Sättel gerecht; denn alle Gewohnheiten, Gebräuche, Tugenden, Thorheiten, gute und böse Sitten zum Unterricht und Nutzen des Zuschauers, zur Belohnung der Tugend und zur Strafe des Lasters vorstellen, ist eine Kunst vom ersten Range. Ihr seyd allezeit unter die größesten Maler zu zählen, welche ihre Gemälde nach der Natur schildern.

Der Fremde. Es sind schon seit langer Zeit viele Hohe und Niedere im Elysium, welche uns werden genennet haben. Am dritten kann dir wenig gelegen seyn; denn er ist mehr mit Schaben und Motten, mit alten Büchern und Papieren, als mit neuen Künstlern bekannt. Ich habe schon verschiedene Schatten gesehen, welche in diesen Feldern ansehnlich, ernsthaft und ziemlich majestätisch herum spazieren. Sie kennen uns alle, und sie könnten dir von uns viel erzählen.

Der alte Bonarotti machte hier plötzlich einen Aufbruch; er stund auf, und murmelte im Weggehen: der verwegene Tadler ist mir höchst zuwider! Sehet doch, dort jenseits des silberartigen Wassers steht Salvator Rosa. Ich mag von seiner Gesellschaft nichts wissen.

Marietta. Er kann die Satyre nicht vergessen, die Rosa wider sein großes Gemälde ausgestreut hat.

Der

Der Fremde. Ich merkte aus der Mine des Michelagnolo, daß ihm etwas am Herzen liege, so bald er nur seine Augen dorthin gewendet hatte. Ich bin aber in dieser Geschichte ganz fremde.

Marietta. Bonarotti will es nicht zweymal hören, was Rosa von seinem jüngsten Gericht im Vatican zu Rom, so vortrefflich es auch ist, dennoch spöttisch geschrieben hat. Es ist zwar geschehen, daß Daniel Volterra darinn viele leere Stellen ausfüllen mußte, welches aber verursachte, daß er deswegen ein schneiderischer Maler genennet wurde. Durch diesen Geschmack wurden die größesten anatomischen Theile des Bonarottischen unnachahmlichen Pinsels vertilget. Sowohl dieser Umstand, als die Schrift des Rosa kam ihm zu Ohren; daher empfindet er einen Haß wider beyde. Ich zweifle aber sehr daran, ob es Michelagnolo dem Rosa nicht verzeihen würde, wenn er wüßte, was er in eben derselben Satyre von der Malerey geschrieben hat.

Der Fremde. Ich höre dergleichen Begebenheiten gern. Was hat denn Salvator Rosa darinne vorgebracht?

Marietta. Er schrieb: die Maler sollten in der Gelehrsamkeit bewandert seyn.

Der Fremde. Das wird kein Mensch widersprechen. Ich selbst, um etwas glücklich ohne Malerey vorzustellen, gab mir viele Mühe alles zu lesen, was nur in der Welt zu meinem Berufe verträglich und nützlich seyn konnte.

Marietta. Er schrieb ferner: sie sollten die Fabeln, Geschichte, Zeiten, Sitten und Gebräuche verstehn, damit sie nicht in jene lächerlichen Ungereimtheiten und Fehler der Künstler verfallen möchten, welche den Adam im Paradiese mit einer eisernen Hacke, die Eva mit Schleyer und Stoff bedeckt, den englischen Gruß vor einem Kreuzaltar, einen römischen Triumph mit Karthaunen, den Abraham mit einer Flinte, den Cicero mit Brillen, den Engel Raphael mit einem tartarischen Wurfpfeil vorgestellt haben. Man muß dem Rosa noch mehr Gerechtigkeit wiederfahren lassen, wenn er die Maler ermahnt, sie sollen den Horaz verstehn lernen, welcher sagt: die Maler können schildern, was sie wollen, und in allen Stücken ihrer Einbildung folgen, und sich erkühnen, alles zu malen, zu was ihnen ihr Geist, Witz und ihr Feuer Anlaß giebt: er setzt aber, um diese Freyheit einzuschränken, unmittelbar hinzu: sie sollen das Stroh nicht mit Flammen, die Tyger nicht mit Lämmern, die Adler nicht mit Schlangen zusammengatten, und überhaupt alle Unwahrscheinlichkeit vermeiden.

Der Fremde. Ich habe diese Lehre selbst gelesen, und mich nach derselben gerichtet. Du wirst nun vermuthlich, Marietta, dich nach deinen alten Bekannten umsehen, und ich denke auch allerhand Freunde anzutreffen. Nun verlohren sich auf einmal die Schatten einer nach dem andern auf verschiedenen Wegen, Wiesen, Auen und Gebüschen.

VI.

Die Perspectivkunst in der Malerey.

FRESNOY.

Puncto videantur cuncta sub vno.

Von der Perspectivkunst, oder vom Augenpunkt in der Malerey.

§. 1.

Die Abhandlungen von der Maler- und Bildhauerkunst führen mich noch zu einer andern Wissenschaft, welche allen beyden vortheilhaft und nützlich ist; ja ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß sie dieselbe so gar der Natur ähnlicher, mithin desto vollkommner, größer und weit schätzbarer macht.

§. 2.

Wir wissen, daß ein Theil, welcher im Gemälde einen andern erhebt, oder vertieft, weit stärker und vordringender seyn müsse, als derjenige ist, welcher weichen muß. Wenn also der Maler dieses wohl beobachtet, so werden alle Theile

des Gemäldes zusammen, oder das Ganze dem Zuschauer unter einem Gesichtspunkt in die Augen fallen, weil alles nach demselben Punkt allein gerichtet seyn wird, wie die Weintraube des Titians, wovon wir anderwärts weitläuftig gehandelt haben. Dieses ist es nun, was man in der Malerey die Perspectivkunst nennt. Man kann sie aber für keine vestgestellte, gewisse und genaue Regel, oder für eine zur Ausführung eines Gemäldes allerdings erforderliche Grundlegung angeben; sondern nur so viel behaupten, daß sie der Malerkunst eine große Hülfe leiste, ihr als ein Mittel diene, die Zusammensetzung leichter ins Werk zu bringen, und Fehlern auszuweichen, in die man ohne ihrer Vorleuchtung unvermeidlich verfallen würde: denn die Körper sind nicht jederzeit nach den Regeln der Geometrie oder Mäßkunst, und nach ihren Grundlinien oder Plane hingestellt. Daher sieht man zuweilen viele Sachen in einer ganz falschen Aussicht, weil kein Augenpunkt und von der Perspectivkunst nichts in Acht genommen worden ist.

Man muß sich also dieser Wissenschaft mit Klugheit und Vorsicht bedienen, und mit Bescheidenheit mit ihr umgehn. Denn diejenigen Maler, denen sie wohl bekannt ist, und welche sich derselben mit allzu strenger Genauigkeit bedienen, bringen meistens Werke ans Tagelicht, welche, ob sie schon nach allen Grundsätzen der Kunst verfertiget sind, dennoch bey Kennern des wahren

Geschma-

Geschmackes keinen Beyfall erlangen, weil sie dem Auge unangenehm, trocken, steif und anstößig vorkommen.

§. 3.

Wenn alle diejenigen großen Künstler, welche uns so viel schöne Platfonds hinterlassen haben, sich in ihren Figuren mit aller Unterwürfigkeit an die Regeln der Perspectivkunst gebunden hätten; so würden sie dadurch gewiß sehr viel verloren haben: Ihre Arbeit wäre zwar regelmäßig, aber keinen, viel weniger kunstverständigen Augen angenehm.

§. 4.

Wir finden bewährte Zeugnisse, daß die Maler, Bildhauer und Architecten des griechischen und römischen Alterthums diese Kunst nicht allezeit für geschickt, anständig und rathsam gehalten haben, und man kann in der That beweisen, daß, so glücklich sie in der Zeichnung gewesen sind, so unglücklich sie sich auch in dem Perspective gezeigt haben. Denn man sieht in ihren Kunststücken deutlich, daß sie das Maaß, wie es von der Perspectivkunst vorgeschrieben wird, manchmal gar nicht, manchmal aber sehr nachläßig in Acht genommen haben, und meistentheils davon weit abgewichen sind. Wie sehr würde sich also derjenige betrügen, welcher das Vorgebäude am Tempel der Rotunda zu Rom in seinem Gemälde nach den Regeln der Perspectivkunst zeichnen wollte?

Die äußersten Colonnen haben dort einen größern Durchmesser, als die mittlern. Der Kranz, (Corniccione) welchen Michelagnolo am farnesischen Palast zu Rom gemacht hat, wird von unten hinauf für etwas prächtiges angesehen, ob er schon in der Nähe viele Abweichungen von den wahren Maaßregeln anzeigt.

Die Figuren auf der trajanischen Colonne sind in den höhern Theilen weit größer, als in den untern; sie machen auch eine viel andre Wirkung in den Augen des Zuschauers und Kenners, als die Perspectivregeln vorschreiben; denn sie werden nach dem Maaß ihrer Entfernung von dem Auge des Zuschauers stufenweise größer, da sie doch die Perspectivregel kleiner gemacht hätte.

§. 5.

Ich weis zwar, daß dergleichen Beobachtungen in denen Schriften von der Perspectivkunst angezeiget, aber nicht als Folgen, sondern nur als willkührliche Früchte der Sehkunst gelehrt werden, deren man sich bedient, wo man es für dienlich erachtet. Denn gesetzt, daß die obern Theile dieser Colonne mit den untern von ganz gleicher Größe wären; so würde man sie für keine Fehler der Perspectivkunst ansehen.

Man stelle sich also in den Gedanken einen Platfond vor, auf welchem die entfernten Figuren immer größer sind: würde einem nicht das Ferne nahe, und das Nahe fern vorkommen?

Hier-

Hieraus kann man also schließen, daß die Perspectivkunst in der Malerey nur eine Regel der Anständigkeit sey, das Auge zu vergnügen, und ihm die Gegenstände desto natürlicher und angenehmer vorzustellen. Eben dieses ist auch das Hauptaugenmerk, auf welches die Regeln des Perspectivwesens abzielen, und welches man nach den Umständen oder nach Gelegenheit sich zu Nutze machen muß. Dergleichen Freyheit nimmt man am Fußgestelle des farnesischen Herkules wahr. Es ist vorwärts abhängig, damit, weil es hoch ist, der Zuschauer die Füsse der Statüe ganz sehen könne, folglich die Statüe natürlich und ansehnlicher erscheine. Die meisten Künstler haben sich bey ihren Statüen sehr in Acht genommen, daß sie nicht wider die Perspectivkunst gehandelt, sondern das Auge zu befriedigen getrachtet haben, welches allezeit der Hauptendzweck der Künste gewesen ist.

§. 6.

Wenn man also nach den Regeln dieser Wissenschaft, bisweilen aber auch wider dieselben arbeiten, sie verbessern, oder ihnen gar ausweichen soll; so ist es zwar nöthig, daß sie der Künstler verstehen, jedoch derselben sich keinesweges knechtisch unterwerfen, viel weniger von ihr sich binden lasse müsse. Man richtet sich so zu sagen alsdenn nach ihrer Anweisung, wenn sie auf gute Wege leitet, und eine angenehme Wirkung spüren läßt; man muß aber von ihr allerdings ab-

weichen, wenn sie uns auf üble und steile Höhen, oder auf gefährliche Abgründe verleiten will. Man muß alles hervor suchen, was der Malerkunst behüflich und vortheilhaft ist, und hingegen auch alles fliehen, was mit derselben nicht wohl bestehen und ihrer Annehmlichkeit nachtheilig seyn kann. Von dergleichen Irrthum könnte man Beyspiele genug anführen, in welchen die allzu genaue Perspectivkunst macht, daß die Gemälde trocken und abgeschmackt erscheinen.

§. 7.

Ob aber die alten Griechen und Römer in ihren Gemälden und Bildhauereyen die Perspectivkunst in Acht genommen haben, das kann wohl niemand ohne großen Zweifel mit einem dictatorischen Ja beantworten. Denn weil im Alterthum die Arbeit in Marmor das Malen verdrungen hat; so hat man sich nicht zu verwundern, daß zu Rom fast keine antiken Gemälde mehr angetroffen werden. Und wenn man ja dort davon noch etwas antrifft, wie sieht denn das Perspectivwesen darinn aus? Kaum zeigen sich einige Spuren davon, und auch diese sind so unkenntbar, daß, was ihnen gleich sehen sollte, nichts ist, als eine Menge Fehler wider diese Wissenschaft.

Vitruvius sagt zwar, die Perspectivarbeit sey vom Agatarchus, einem Maler in Theatralmalereyen nach der Anweisung des Aeschylus in Uebung gebracht worden. Diese Kunst muß

alsdenn entweder wiederum verloren gegangen, oder zu keiner Zeit genau beobachtet worden seyn. Dieses beweisen die zu unsern Zeiten gefundenen antiquen Gemälde, und unter andern die aldobrandinische Hochzeit, die Gemälde aus der nasonischen Grabstätte, die herkulanischen Schätze, alle Baßirilievi und unzählige andre halb erhabene Arbeiten in der Villa Borgheſe und anderwärts. In allen diesen antiquen Kostbarkeiten sieht man wenig oder gar keinen Schatten von perspectivischen Regeln.

Tzezes erzählt zwar, daß Phidias und sein Schüler Alkamenes um das Jahr 448 vor Christi Geburt in der Perspectivkunst um die Wette gearbeitet hätten. Jeder von denselben machte die Statüe der Minerva, welche hoch aufgestellt werden sollte: Alkamenes arbeitete die seinige mit allem Fleiß nach allen ihren natürlichen Verhältnissen und Vollkommenheiten der schönen Natur sehr fein, aber nur in ihrer gewöhnlichen Größe. Phidias hingegen stellte sich in den Gedanken auch zugleich den Platz vor, auf dem sie sollte aufgestellt werden; daher machte er seine Statüe in allen Theilen größer und stärker, ohne die Verhältnisse zu beleidigen. Ehe nun beyde an ihren bestimmten Ort gebracht wurden, so ward Alkamenes Arbeit durch allerhand Lobeserhebungen bis über die Wolken erhöht; Phidias hingegen kaum eines Anblicks gewürdiget. Nachdem sie aber endlich beyde auf den bestimmten

Colonnen aufgerichtet wurden; so verschwand Alkamenes Fleiß und Kunst auf einmal; das Große und Grobe des Phidias hingegen stieg so herrlich empor, daß es nichts als Vollkommenheit, Verhältniß und Majestät zeigte, und also dem Phidias den preiswürdigsten Vorzug verschaffte, den Alkamenes aber fast alles Ruhmes beraubte.

Phidias hatte einen Nachfolger, der die Figuren in der trajanischen Statûe nach dem Maaß ihrer Erhöhung stufenweise größer machte. Zu Astura bey Terracina, an den Gränzen des Königreichs Neapel, sieht man eine Innschrift in einen Felsen eingegraben, deren Buchstaben nach dem Maaß der Höhe einer jeden Linie immer größer sind, so, daß man die obern so leicht, als die untern und nächsten lesen kann.

Die Apostel in der St. Peterskirche zu Rom sind beynahe 36 Palmen hoch, von Stein, Kalk, Malter, Gyps, Kupfer und Eisen, nicht ausgehauen, sondern gebaut, und erscheinen in den Augen der Zuschauer auf dem Platze vor dem Tempel in ihren natürlichen lebensgroßen Verhältnissen.

Boromini, ein Architect zu Rom, bauete nahe an dem Platze Sciarra die Kirche St. Maria in Via, zierte das Vorgebäude mit Colonnen, und weil der Augenpunkt wegen der engen Gasse nur in der Nähe kann genommen werden, wodurch die Höhe verkürzt wird; so machte er alle

Colon-

Colonnen um einen ganzen Diameter wider alle Architecturregeln höher; wodurch sie in ihrem gehörigen Verhältnisse erscheinen. Daß alle diese Kunstgriffe von der Optik herkommen, mithin Früchte und Erzeugungen des Perspectivwesens sind, daran ist nicht zu zweifeln, obschon diese sich mit besondern Regeln beschäfftiget, in der Entfernung alles verkleinert, verjüngert, vermindert, und in der Nähe alles vergrößert; die Optik hingegen dem Auge des Zuschauers hilft, und wider das Perspectiv handelt, dergestalt, daß die Optik mit Willkühr und Anständigkeit verfährt, die Perspectivkunst aber sich an gewisse Regeln gebunden sieht, die sie doch selbst dem beobachtenden Auge zu gefallen oftmals überschreitet und verändert.

§. 9.

Meine Absicht geht eigentlich nicht dahin, die Perspectivkunst zu lehren, von welcher bereits schon so viele Schriftsteller unter den Deutschen gehandelt haben: und da sie hiernächst nicht nach ihrem ganzen Umfange zur Malerkunst gehöret; so will ich von ihr nur dasjenige anführen, was einem solchen Maler zu verstehen nothwendig ist, welcher eben nicht einen bloßen Perspectivmaler abgeben will, der die ganze Macht des Perspectivwesens in seiner Gewalt haben muß. Ohne diesem ist es unmöglich, das inwendige Gebäude eines Tempels, eines Saales oder eines Gartens zu malen, und darinn große Gesellschaften von Men-

schen vorzustellen. Von dieser gebundenen Kunst ist hier die Rede gar nicht.

Unsre Perspectivkunst besteht aber in ihrer Ausübung gemeiniglich nur in drey Hauptlinien: Die erste ist die auf dem untersten Plan eines Gemäldes gezogene so genannte Grundlinie; die zwote lauft mit dieser in der Entfernung parallel, und macht den Horizont, oder den Gesichtskrais, worinn allezeit der Augenpunkt ruhet. Die dritte ist die Linie, welche die Entfernung erstgedachter Linien andeutet, folglich alle parallellaufende stufenweise voneinander entfernte Horizontallinien zwischen ermeldten Hauptlinien zu erkennen giebt. Diese Linien sind allein diejenigen, welche die Malerkunst nicht wohl entbehren kann.

Perspectivische Malereyen aber nennt man, wie ich oben erwähnet habe, insonderheit diejenigen, in welchen man Gebäude nach allen ihren Linien und Regeln nach der Verjüngerung der Figuren, oder Verstärkung der Farben, der Schatten und der Lichter vorgestellt sieht. Es würde dahero ein Saal neben andern Zimmern, und eine Aussicht in einen Garten sehr ungeschickt ins Auge fallen, wenn er ohne alle Perspectivkunst gemalt wäre. Jede Linie wird an gewisse Regeln gebunden, und die Figuren bekommen ihr Maaß von solchen Linien, die sich entweder verkürzen oder verlängern, und doch Linienperspectiv genennt werden. Denn es giebt auch ein Luftperspectiv, welches darinn besteht, wenn die Tinten oder Farben

nach

nach der Schattierung stufenweise schwächer oder stärker werden, und solchergestalt sich von einander entfernen, und im Vorgrunde vergrößert, ins Gemälde hinein aber nach dem Maaß der Entfernung immer kleiner werden.

§. 10.

Wenn ein Maler zum Modelliren geschickt genug ist, welches ihm sehr nützlich wäre; so kann er sich allerhand Figuren und Gewänder von Wachs verfertigen, um jederzeit dasjenige vor Augen zu haben, was er malen will. Denn aus der Einbildung, und der in den Gedanken befindlichen Stellung, oder so zu sagen, aus dem Stegereife hinzumalen, ist sehr schwer und nicht rathsam.

Paul Veronese zu Venedig war jederzeit mit einem Vorrath von solchen kleinen Modellen versehen; daher konnte er auch ohne Mühe gleich eine Geschichte zusammensetzen und sie abzeichnen.

Sowohl Tintoretto, als Michelagnolo bedienten sich gleichergestalt solcher Gliedermänner, und der letztere hat sein ganzes jüngstes Gericht im Vatican durch Beyhülfe solcher Modelle gemalt.

Ich weis zwar wohl, daß dergleichen Hülfsmittel zu großen Malereyen nicht allerdings erforderlich sind; jedoch darf man auch nicht zweifeln, daß man sie mit ausnehmendem Nutzen und Vortheil brauchen kann, wenn man die Wahrheit,

nicht

nicht aber nur allerhand schöne Farben vorstellen will. Hieraus sieht der Künstler gleich die grossen Massen von Lichtern und Schatten, imgleichen das Tutaffieme oder das Ganze, welches, wenn es nur aus freyer Hand nach der Einbildung vollbracht werden sollte, ungeheure Mühe, vieles Nachsinnen und lange Zeit kosten würde, und es wäre dennoch die Frage, ob man einen guten Erfolg davon hoffen könnte. Hat man also dergleichen kleine oder große Modelle, die eben nicht zu einer jedweden Figur nöthig sind; so muß man dennoch nicht unterlassen, die Natur selbst gleichsam als ein deutliches Kennzeichen der Arbeit, sowohl zu seiner als des Zuschauers Zufriedenheit, auch nachzusehen, sie zu betrachten, und nach ihr die Wahrheit in allen Dingen zu bestätigen. Will man mit noch mehr Behutsamkeit verfahren, so stellt man solche Modelle stufenweis auf einen Plan, und betrachtet sie entweder durch eine bewegliche runde Oeffnung, oder durch die Faust, welche den Gesichtspunkt, nebst dem Punkte der Entfernung andeutet. Von dieser Verrichtung schreitet man zur Abzeichnung, wenn sonst alles in Ordnung dasteht. Eben diese Figuren und gedachte Oeffnung, oder der Augenpunkt, wodurch man alles ins Gesicht fasset, dient auch, alles von unten hinauf zu betrachten, wie es in einem Platfond erscheinen soll. Man darf solche Figuren nur entweder stückweise, oder mehr zusammen, oder die ganze Composition, wenn es anders möglich ist, oder sich es schickt, auf ein Gatter von feinem

nem Eisendrat, oder auf ein Sieb in Ordnung bringen, in einer bequemen Höhe vest machen, und durch gedachten Augenpunkt von unten hinauf in das Auge fassen, sie solchergestalt in ein Schizzo abzeichnen, und von da nach dem bestimmten Maaß auf die großen Cartonen oder Papiere übertragen. Sind die Hauptgegenstände in ihrer gehörigen Ordnung, so kann man ihnen noch beyfügen, was man will, wenn nur die Verhältnisse beybehalten werden: denn auf solche Art wird sich jederzeit die Natur und die Wahrheit darstellen. Der Künstler wird sein Vergnügen dabey finden, weil er sich von unzähligen Zweifeln mit Zufriedenheit wird loswickeln können. Dergleichen Beschwerlichkeiten und zweifelhafte Sachen pflegen sich insbesondre in dem stets da befindlichen Linienperspectiv ganz häufig darzustellen, und die Arbeit zu verhindern. Man muß sich also befleißigen, die Propositionen oder Verhältnisse, den Gesichtspunkt, die Entfernung, die Zurückweichung, die Vertiefung und Haltung niemals ausser Acht zu lassen.

Was das Luftperspectiv anbelangt, welches sich da nicht deutlich genug zu erkennen giebt; so muß man seine eigene Beurtheilungskraft und sein Auge zu Rathe ziehen, durch welches man leicht wahrnehmen kann, was für Figuren noch zu stark oder zu schwach colorirt sind, mithin zu viel oder zu wenig abweichen, oder vordringen.

Hier-

Hierzu ist oben beym Gebrauch der Farben einige Anweisung gegeben worden.

Tintoretto hatte sich hölzerne und papierne Zimmer mit Thüren und Fenstern gemalt, wodurch er auf seine Modelle, welche er darinn zusammen ordnete, so viel schickliche Lichter hineinstralen ließ, als er es für gut und vortheilhaft befand. Er betrachtete sie oft, und nahm die Wirkungen seiner Composition so sehr in Acht, daß er sich oftmals halbe Nächte dabey aufhielt, sie veränderte, verbesserte und vestsetzte. Seine Modelle waren ungefähr zween Schuhe hoch, die Zimmer aber so groß, daß er alles sehen konnte.

Dergleichen Art zu studiren war gewiß nicht einem jeden offenbaret, sondern sehr geheim gehalten worden, wie es heut zu Tage noch zu geschehen pflegt. Große Männer hingegen machen aus ihrer Kunst kein Geheimniß, und sind sehr vergnügt, wenn junge Leute ihnen etwas heimlich abzulernen trachten. Sie eröffnen ihnen mit Lust alles, was man für Geheimnisse anzugeben pflegt. Schwache und armselige Künstler hingegen verbergen alles, auch sogar das, was keines kunstverständigen Auges oder seines Anblickes würdig ist. Ein Armer verbirgt und verscharrt seinen Gulden weit sorgfältiger, als der Reiche seinen Sack voll Goldstücke.

§. II.

Ehe ich diese Abhandlung beschließe, will ich meinen lehrbegierigen Schülern noch folgende Beobach-

Beobachtung mittheilen, welche vermuthlich nicht unnütze seyn wird. Sie besteht aber darinn, daß man in einem Platfond mit Sachen von der Architectur sehr klug verfahren, oder sie ganz vermeiden sollte. Der berühmte Perspectivmaler del Pozzo hat sowohl in Rom als in Wien sehr künstlich gemalt. Allein beym Eintritt in den Tempel wird man durch den Anblick seines Platfonds gemeiniglich erschreckt. Colonnen, Siegesbogen, Gebäude, Paläste und Tempel, alles befindet sich, so zu sagen, in einer solchen Erschütterung, die einem Erdbeben nicht ungleich sieht, ja in einem wirklichen Sturz und Fall, ehe man auf den wahren Gesichtspunkt hingelangt, von welchem dann alles aufrecht steht. Kaum wurde jenes vortreffliche Werk zu Sant Ignatio zu Rom von Gerüsten frey gemacht, so sagte ein großer Künstler zum Pozzo: Mein Freund! es fällt uns ja alles auf den Kopf herunter, sieh nur, jene großen Colonnen werden gleich da liegen; die Tragsteine sind allzu schwach. Pozzo antwortete: Wenn sie fallen, so mache ich sie wiederum hinauf. Aus diesem Scherze kann man also erkennen, daß dergleichen Gemälde vielmal zu einigem Mißfallen Anlaß geben können. Viel besser dachte hingegen Pozzo, als er den vortrefflichen Saal der Fürsten von Lichtenstein in der Roßau zu Wien malte. Man sieht da meistentheils nur menschliche Figuren, welche ohne Verwirrung, und ohne einen Fall zu drohen, durch ihre Mannichfaltigkeit der Stellungen, Wendungen und

Geber-

Geberden in Erstaunen setzen. Jupiter kömmt mitten im Platfond auf einem Adler herunter, und setzet alle Augen der Zuschauer nach allen Aussichten herum in der Einbildung, als wenn seine Wendung auf allen Seiten gleichsam durch die Zauberkunst einerley und immer dieselbige wäre; Jupiter drehet sich gleichsam herum, und sieht in alle 4 Ecken mit gleicher Wendung seines Leibes.

Giulio Romano malte in einem Palast nahe bey Mantua noch viel erstaunlicher: Jupiter sitzt, und ein Adler hält die Donnerkeule im Schnabel, die Jupiter ergreift, und mit solcher Heftigkeit unter die Riesen auf Erden damit herunter donnert, daß alle Götter vor Schrecken auf ihren Wagen flüchtig werden, die Riesen aber zerstreut, theils getödtet, theils unterm Einsturz der Felsen und Berge zerquetschet da liegen. So wunderbar, so fürchterlich, und so erschrecklich erscheinet das ganze Gemälde.

Correggio zu Parma, in der Hauptkirche zu St. Giovanni, Anton Pordenone zu Placenz und zu St. Rocco in Venedig, Fridericus Zuccaro in S. Maria del Fiore zu Florenz, und unendlich viel andre Platfonds in Italien würden, wenn unsre Künstler sie nur sehen sollten, ihre Kunst in weit höhern Werth setzen können. Es könnte leicht kommen, daß vielleicht einige so hochtrabende Maler, wenn sie dergleichen Werke begreifen könnten, ihren Hochmuth sinken ließen, oder gar an der Kunst zu verzweifeln anfiengen,

und

und ihren Eigendünkel zu verbergen suchten, absonderlich, wenn sie gewahr würden, daß solche Werke nicht in einer bloßen Zerstreuung unzähliger Gegenstände, sondern in einer weitläuftigen Verbindung einer einzigen großen Handlung bestehn sollte. Ja ich will noch mehr sagen: Ein verwerfliches, buntes und unbegreifliches Pittureſco ist keine Malerey, sondern eine bloße Färberey, von welcher kein beobachtendes oder einsichtvolles Auge etwas zu verstehn verlangt.

§. 12.

Wenn ein geschickter Mann seine Composition in Ordnung gebracht und zur Arbeit fertig ausgezeichnet hat; so wünschte ich, daß er endlich darauf bedacht wäre, alles edel, erhaben, herrlich und auf eine colonnenmäßige Art auszudrücken, und auf seinen Cartonen vorzustellen. Ich erinnere dieses deswegen, weil man von dergleichen Platfonds nicht wenige sieht, welche man mit dem Fernglase kaum wahrnehmen kann. Die Vernunft lehret es, daß man dem Phidias folgen müsse. Was hat denn ein Kenner, dem etwas von der Ferne gezeigt wird, für ein Vergnügen, wenn er davon wenig oder gar nichts sehen kann? Ein solches Gemälde bleibt fruchtlos und unnütze, wenn man es erst auf Gerüsten und Leitern noch mit Ferngläsern zu betrachten genöthiget wird. Auf der Domkirche zu Meyland befindet sich eine dergleichen gothische Träumerey, wo man, um die schönste Statüe von Marmor zu bewundern,

sogar auf das Dach hinaufsteigen muß. Ich habe sie daselbst gesehen; es kann aber vielleicht seyn, daß man sie hernach in den Tempel herab gesetzt hat.

Man müßte ganze Bibliotheken abschreiben, wenn man alles sammeln wollte, was zum Wachsthum dieser Künste dienen kann. Die Liebhaber müssen lesen und sehen; die Künstler aber lesen, sehen und arbeiten. Die unwissenden Tadler hingegen brauchen alle diese Umstände nicht, weil es unmöglich ist, daß derjenige ein Kunstrichter werden könne, dessen Auge durch den Nebel des Stolzes, des Hochmuthes und Eigendünkels verkleistert ist.

VII.

Vom Kupferstechen.

§. 1.

Die Kunst, in Kupfer zu stechen, ist so sehr bekannt und ausgebreitet, daß man fast keinen Winkel einer menschlichen Wohnung mehr antrifft, in welchem nicht zu ganzen Reihen Kupferstiche prangen; wie viele sind aber darunter, welche einiger Aufmerksamkeit würdig sind? Ein gelehrter und kunstverständiger Mann giebt sich nicht einmal die Mühe, denselben nur ein Auge zu gönnen. Unter der unbeschreiblichen Menge erwecken die meisten ein Gelächter, oder geben großen Künstlern zum Seufzen und Mitleiden Anlaß. Die Bemühung solcher Kunsthelden geht nur dahin, den unwissenden Pöbel um einige Groschen zu bringen. So sehr kann man die vortrefflichsten Künste mißhandeln, daß sie entweder niemals in Aufnahme kommen, oder nach und nach wiederum verschwinden.

Mit dergleichen Kupfermärtyrern will ich mir hier nichts zu schaffen machen, sondern ihre Arbeit dem gewöhnlichen Schicksal überlassen, weil doch der gemeine Mann und seine Kinder auch ihre Künstler und Bilder haben müssen. Michel Pnuel, der ganze Lasten von Kupferstichen

liefert, ist der ehrlichste Mann, welcher seine Kunst, trotz andern, in den Fingern hat, und er ist mir auch deswegen schätzbar, weil er um ein geringes Geld ganze Länder mit seiner Waare befriedigen kann; hingegen ist er in der ganzen Sphäre der Unwissenheit so sehr bewandert, daß es ganz überflüßig seyn würde, wenn ich ihn weiter nennen wollte. Ich will vielmehr einen Versuch machen, ob ich nicht den rechten Weg finden könne, der mich auf die ächte Spur dieser Kunst bringet, welche sich über das ganze Reich der Malerey ausbreitet, und durch ihren Grabstichel nicht selten die Vollkommenheit der geschicktesten Pinsel erreichet hat.

Die Kunst, eine Handschrift, oder ein mühsam geschriebenes Buch zu vervielfältigen, und in unzähligen Abschriften ans Licht zu bringen, nebst der Wissenschaft, ein einziges Gemälde auf gleiche Weise an vielen Orten der Welt zugleich vorzustellen, waren zu Zeiten der mächtigen und langwierigen Regierung der beständig verehrten Unwissenheit für so wunderbar angesehen, daß man jene als ein Werk der Zauberer und Hexenmeister, diese aber als eine gleichgültige Erfindung betrachtete. Beyde erschienen unversehens, und fast zu gleicher Zeit, jedoch mit sehr verschiedenem Glücke. Jene that in ihrer Vollkommenheit sich hervor, ehe man sie noch kannte; diese aber gewann nur nach und nach einiges Ansehen. Handschriften zum Druck waren eben so häufig vorhanden,

den, als Setzer und Drucker; zum Kupferstechen hingegen, welches unbeschreiblich mehr Zeit und Geschicklichkeit erfordert, mangelte es zuweilen einem eifrigen Künstler an Gemälden zum nachahmen, meistens aber an tüchtigen Fingern, welche dieselben nachzeichnen konnten. Diese Erfindung eignen sich die Italiäner und Deutschen zu. Jene glauben, der Anfänger dieser Arbeit sey Maso Finiguerra, ein Florentiner gewesen, welcher als ein Goldarbeiter um das Jahr 1460 auf Silber gezeichnet und es auf feuchtes Papier abgedruckt habe. Die Deutschen aber wollen behaupten, Israel von Mecheln sey der erste gewesen, dessen Abdrücke nach Italien gebracht, und daselbst nachgemacht worden. Man sagt, Matinea habe in Italien diese Kunst zuerst, nach diesem aber Marcus Antonius Francia mit gutem Erfolge zu üben angefangen, nachdem sie in Deutschland sowohl in Kupfer als Holz vom Albrecht Dürer bereits einen Fortgang erlangt hatte. Gedachter Marcus eiferte diesen deutschen Arbeiten nach, und setzte auf seine Abdrücke Dürers Namen, und verkaufte sie für Werke dieses deutschen Künstlers, der auch bald in vollem Zorn nach Venedig abreisete, sich deswegen bey der Republik beklagte, und anhielt, daß sein Name auf der Arbeit des Marcus ausgekratzt, und ihm ein Privilegium ertheilt werden möchte, daß sich niemand erkühnen dürfte, seine Arbeit für Dürers Werke auszugeben, oder Dürers Abdrücke nachzustechen, wie er es schon vom Kaiser

erlangt hatte. Marcus, der dadurch aufgebracht worden war, verließ Venedig, eilte nach Rom, und studirte die Arbeiten der Deutschen so wohl, als des Mantinea, jedoch ohne guten Erfolg. Dürer stach bald darauf das Bildniß der Lucretia vom Raphael, schickte sie ihm nach Rom, wo man sich darüber sehr verwunderte, noch mehr aber, als er ihm das Urtheil des Paris, den Jupiter in Wolken und andre Alterthümer, wovon ihm Raphael die Zeichnungen zukommen ließ, in saubern Abdrücken nachschickte.

Raphael hatte seinen Marcantonio, und dieser einen Burschen, der sich Bayer nannte, und seines Herrn Stiche drucken mußte. Dadurch wurden Raphaels Gemälde in Kupfer gebracht, wovon Raphael dem Dürer die Abdrücke, dieser aber ihm hingegen die seinigen nach Rom übermachte.

Nach Raphaels Tode that sich Baccio da monte Lupo, ein Bildhauer, hervor, der durch den Agostino Milanese, der ebenfalls ein Bildhauer und Kupferstecher war, seine Zeichnungen in Kupfer bringen ließ. Damals arbeitete Marcantonio für den Giulio Romano, der ihm seine Zeichnung anvertraute, ihn aber durch üppige Verwegenheiten seiner Blätter in Lebensgefahr setzte. Er wurde zum Tode verurtheilt, jedoch durch die Vorbitten des Cardinals Medicis davon befreyet.

Um diese Zeit fieng alles an in Holz zu schneiden, und in Kupfer zu stechen. Jeder Künstler zeichnete seine Werke darauf, und ließ sie durch den Stichel eingraben, oder durch Scheidewasser einätzen.

Muster von Holzschnitten, welche um das Jahr 1568 verfertiget wurden, sieht man in den Lebensbeschreibungen des Giorgio Vasari. Das Bildniß eines jeden Künstlers ist darinn so lebhaft ausgedruckt, daß es einem jeden heutigen Künstler schwer fallen würde, wenn er dergleichen nur nachahmen, geschweige denn besser machen sollte. Große Maler zeichneten sie auf das Holz, und geschickte Leute hielten sich für strafwürdig, wenn sie nicht einem jeden nachgeschnitten hätten.

§. 2.

Heut zu Tage sind eigentlich dreyerley Arten im Flor, durch welche Zeichnungen, Gemälde und Bildhauereyen vervielfältiget, und als ein einziger Gegenstand in aller Welt zu gleicher Zeit gezeigt werden können. Diese Arten sind:

In Holz schneiden;
In Kupfer stechen und schaben, und
in Kupfer ätzen,

wovon wir hier einige Nachricht mittheilen wollen.

Obschon die Kunst, in Holz zu schneiden, sehr abgenommen hat; so finden sich dennoch

Männer, welche darinn sehr geschickt, aber so zahlreich nicht sind, als die Kupferstecher. Die Ursache scheinet darinn gegründet zu seyn, daß man ohne große Beschwerlichkeit im Holze nichts so reizendes, wie im Kupfer, zu Stande bringen kann, und jenes mehr Geduld und Mühe in der Arbeit, als dieses erfordert. Der Beweis erhellet aus den vortrefflichen Holzschnitten, welche man im anatomischen Werke des Eustachius vom Titian gezeichnet, im Theurdank des Kaisers Maximilians, in den Portraiten des Vasari, im weissen Könige, und andern neuern Werken nachsehen kann. So viel Vorzug man den Kupferstichen einräumet; eben so viel Vorthei muß man auch den Holzschnitten eingestehn. Sie sind bey vielen Gelegenheiten zum Gebrauche weit anständiger und bequemer, als die Kupferstiche. In Büchern von Geschichten, Wissenschaften und Künsten hat man zu besserer Erklärung der Abhandlungen verschiedene Figuren und Zeichnungen vonnöthen. Wenn nun solche in hölzerne Stöcke geschnitten sind, so kann man sie mit den Buchstaben zugleich abdrucken, und dadurch viel Zeit, Kosten und Mühe ersparen; bey den Kupferstichen hingegen muß mehrentheils, wenn sie nicht auf besonderes Papier gebracht werden, der gedruckte Bogen erst trocknen, dann wiederum angefeuchtet, und alsdenn mit der Kupferplatte durch die Presse gezwungen werden.

Der Buchdrucker, welcher sich der Holzstiche bedient, muß also dem Holzschneider einige Buchstaben mittheilen, damit er seine Stöcke von eben der Höhe des Kegels verfertigen könne, weil sie mit einerley Farbe, und durch einen Druck, sammt der Schrift, auf das Papier gepreßt werden.

Die Fläche, in welche man schneiden will, muß also sehr glatt abgehobelt seyn, worzu besser Buchsbaum- als Birnbaumholz ist, weil dieses leicht wurmstichig wird.

Auf diesen Stock zeichnet man mit Tinte und Feder, was eingeschnitten werden soll. Wer aber zum Zeichnen nicht geschickt genug ist, wie es leider! viele giebt, und dadurch die Holzschnitte verächtlich machen, der bedient sich fremder mit schwarzer Tinte gemachter Zeichnungen. Diese werden auf den zubereiteten hölzernen Stock gepappt, und die Pappe darzu wird von Mehl, Wasser und ein wenig Eßig gemacht. Die Zeichnung wird auf dem Gesicht damit fein überzogen, und also auch auf das Gesicht hingelegt. Wenn endlich das Papier recht trocken ist, so wäscht man es gelinde, behutsam und langsam, und nimmt es nach und nach stückweise mit den Fingern so geschickt weg, daß auf dem Holze nichts mehr zu sehen ist, als die mit der Tinte gezeichneten Linien, Striche und Punkte, oder die bloße ganze Zeichnung ohne Papier, als wenn sie gleich anfangs dahin wäre gerissen worden.

Man findet also weiter keine Verhinderung, das Einschneiden anzufangen. Die scharfe Spitze sehr feiner Messer, oder andrer Eisen, ist das einzige Werkzeug, womit man genau und behutsam alles wegschneidet und ausgräbt, was nicht mit gedachten Strichen von Tinten bedeckt ist; denn diese müssen allein unberührt und unverletzt stehn bleiben. Albrecht Dürer war der erste, welcher in dieser Arbeit die Kreuzschnitte angebracht hat, wo vorher nur parallele, dicke und dünne, jedoch wellen- und flammenartige Linien angebracht wurden, weil Schnitte über das Kreuz nichts als viereckichte Gruben verursachten, und den Einbruch in die nöthigen Striche, folglich das Verderben der Arbeit droheten, welche sehr schwer konnte ergänzt werden.

Die Kunst in Kupfer zu stechen erfordert ebenfalls nur wenig Eisen und Stahl. Wenn die rothe Kupferplatte gut polirt und geschliffen ist, so wird zur Arbeit nichts als ein wohlgehärteter Grabstichel zum Einschneiden oder Stechen erfordert. Von der Art, auf die Platte zu zeichnen, werden wir bald Nachricht ertheilen. Nebst dem Stichel braucht man auch ein dreyeckigtes langgespitztes Eisen, welches am andern Ende wie ein rundes, plattes und länglichtes Herz geformt ist. Dieses Eisen dient theils zum Schaben, theils zum Glätten und die Fehler zu verbessern. Damit aber auch der Künstler seine Arbeit nach und nach besser in Acht nehmen könne;

so

so hat er einen Knäuel von Filz, oder von zusammengerollten Enden von schwarzem Tuch, welches die Franzosen Tampon nennen. Mit diesem überreibt er seine gestochenen Linien, füllt sie gleichsam aus, und macht sie dem Auge sichtbarer. Endlich ist zur Bequemlichkeit der Arbeit ein Polster nöthig, welches von Leder, flach, rund und mit Sand angefüllt ist. Darauf wird die Kupferplatte gelegt, und im Arbeiten nach aller Bequemlichkeit der Hand und des Auges hin oder her, auf- oder abgewendet.

Die Kunst, in Kupfer zu ätzen, oder durch Scheidewasser die Linien in das Kupfer einfressen zu lassen, erfordert mehr Aufmerksamkeit und Mühe, als das Stechen selber. In Deutschland nennt man es radiren, vermuthlich vom Lateinischen radere, oder kratzen.

Zu dieser Arbeit muß die Kupferplatte rein und sauber geschliffen seyn; alsdann wird sie am Feuer warm gemacht, und mit einem harten oder weichen Fürniß bedeckt. Einige schwärzen diesen aufgetragenen Fürniß mit dem Rauche und Dampf einer angezündeten Kerze, über die sie die Platte und den Fürniß hinhalten. Die heutigen Künstler aber pflegen auch andre Manieren zu brauchen.

Auf diesen Fürniß wird die Zeichnung übertragen, welches leichter ist, als bey den Holzschnitten. Man überzieht die Rückseite der Zeichnung oder ein darauf geheftetes Blatt Papier mit

schwar-

schwarzer Kreide, oder mit Röthel so stark, daß alles schwarz oder roth erscheint, und davon kein Staub liegen bleibt. Diese Seite legt man auf den Fürniß. Dann überfährt man mit einer nicht allzu gespitzten Reißnadel alle Striche, Linien, Umrisse und Punkte der Zeichnung dergestalt, daß das Papier nicht durchgestochen werde. Diese Arbeit druckt die rothe Seite auf den Fürniß, und macht, daß man hernach alle Gänge und Züge der Reißnadel, mithin alle Figuren vollkommen richtig und genau auf dem Fürniß angedeutet sieht.

Sehr viel alte italiänische Maler haben ihre Werke selbst auf die Platten gezeichnet, oder wenigstens die Hauptumrisse und Linien darauf entworfen, um die Stärke und Schönheit derselben beyzubehalten. Die Arbeit des Grabstichels und der Aetzung überließen sie dem Kupferstecher.

Man sieht auch in denen mit Scheidewasser geätzten Stücken oft mehr Kunst, als in gestochenen. Auch in diesen braucht man zuweilen das Scheidewasser, damit die Umrisse der Figuren gelind erscheinen, und unverbesserlich werden.

In dieser Art zu Aetzen ist das vorzüglichste, daß diese Manier weit ringfertiger und geschwinder von der Hand geht, als mit dem Grabstichel, und das geätzte Werk selbst ist auch nach verschiedenen Gegenständen gemeiniglich weit schöner, als ein gestochenes. Bäume, Rasen, Berge, Felsen,

Felsen, Gebüsche, Sand und Schutt, Trümmern von alten Gebäuden, oder ganze Landschaften werden mit mehr Leichtigkeit angelegt, und erscheinen weit natürlicher, als wenn sie mit dem Grabstichel ausgearbeitet sind. Jedoch hat aber auch dieses seine Richtigkeit, daß man zuweilen gewisse Dinge mit dem Grabstichel verbessern muß, wenn ihnen die Stärke mangelt, oder wenn das Scheidewasser nicht genug eingefressen hat; denn es ist sehr schwer, daß alle Theile in einer großen Platte mit einer eben so großen Gleichheit ohne Mangel durchdrungen werden.

Es ist daher nicht genug, daß der Künstler mit der Spitze seines Grabstichels an allen Orten seines geätzten Werkes mit derjenigen Stärke und Gelindigkeit arbeite, um etwan die entfernten Sachen in die Weite zu bringen, die nächsten aber auf dem Vorgrunde nahe zu halten. Er muß auch, wenn er das Scheidewasser auf die Platte gießt, Achtung geben, daß das Aetzwasser an einem Orte wie am andern nicht gleich stark einfresse. Dieses zu verhindern, bedeckt er solche Gegenden, wo die Aetzung bereits schon stark genug ist, mit Wachs, Oel, oder mit Kerzeninselt, wo sodann das Wasser nichts mehr angreift.

Die Platte zu ätzen hat man eine Lade, an welche man inwendig die Platte anlehnt, und das Aetzwasser dergestalt darauf schüttet, daß es gleich von oben herunter darauf abrinnet. Alsdann untersucht man die Theile, welche keine tiefe Ein-

ätzung

ätzung erfordern, ob sie genug begossen sind, oder nicht. In diesem Fall nimmt man die Platte weg, wäscht sie mit frischem Brunnwasser, und läßt sie beym Feuer langsam trocken werden. Alsdann werden die Gegenden und Striche, welche eine Schwäche und Gelindigkeit behalten müssen, mit gemischtem Oel und Inselt bedeckt, damit das Aetzwasser daselbst nicht mehr eindringen könne. Dieses alles geschieht verschiedene male, und so oft, als diese oder jene Theile weniger stark und stufenweise schwächer oder stärker seyn sollen. Daher werden die Sachen auf dem Vorgrund allezeit übergossen, bis der Künstler gewahr wird, daß alles die Stärke erlangt hat, die das Werk erfordert.

Man hat zweyerley Fürniß, nämlich den weichen, und den harten, und auch zwo Gattungen von Scheidewasser, das weiße und grüne. Jenes nennt man das läuternde, dieses aber das grüne, welches man von Eßig, von gemeinen, und Armoniacsalz und graugrün macht. Das grüne Scheidewasser kann man zu beyden Fürnissen brauchen, und dasselbe darüber gießen. Das weiße Scheidewasser aber, welches nur zum weichen Fürniß dient, wird nicht darüber gegossen, wie jenes; sondern man legt die Platte auf einen Tisch, umringt sie mit einer Leiste von Wachs, und überschüttet sie ganz mit diesem weißen Scheidewasser, nachdem es vorher mit frischen Brunnwasser mehr oder weniger gemischt und gemäßiget worden.

Die

Die Reißnadeln, womit man in den Fürniß zeichnet oder reißet, werden von mittlern oder groben Nähnadeln gemacht. Nach Beschaffenheit der Zeichnung müssen einige spitzig, andre aber mit einer runden Spitze versehen oder stumpf seyn. Dergleichen Werkzeug braucht man von verschiedener Dicke. Ueberdieses ist auch nöthig, daß man einen Schleifstein, eine Bürste, oder eine Feder bey der Hand hat. Jenen braucht man, die Eisen zu schärfen, oder die Spitze zu lindern; diese aber, den weggearbeiteten zerstreuten Fürniß und Staub wegzukehren.

Obgleich von gemeldten Fürnissen und andern zum Kupferstechen erforderlichen Sachen viele Schriften vorhanden sind; so hat es doch das Ansehn, als wenn die heutigen Kupferstecher alles besser, als die Alten, wissen wollten.

Zur Bequemlichkeit der Arbeit, und zum Vortheile der Augen des Künstlers ist auch eine besondre Behutsamkeit vonnöthen: denn das Tageslicht und der Glanz der Kupferplatte machen eine solche Verblendung mit einander, daß man nirgends etwas Ganzes sehen kann. Der Tag verursachet auf dem geschliffnen Kupfer unangenehme Scheine und Weiderscheine, ein Schimmern und Blinken, welche das Auge beleidigen und die Arbeit verhindern; daher bedecken vorsichtige Künstler das Fenster mit einem ausgespannten weißen Papier, wodurch der Glanz auf der Platte vertrieben und matt, die Platte natürlich roth, die

Arbeit

Arbeit gleichfärbig, und das Auge erquickt wird. Man hat hiernächst auch ein in Oel getränktes kleines weißes Papierblatt in der linken Hand, um dadurch eine oder die andre Gegend der Arbeit nach Belieben vor noch mehr Licht und Schimmer zu verwahren, damit der Kupferstecher unter dem Schein dieses Blattes seine Arbeit besser zu kennen und zu untersuchen im Stande seyn möge.

§. 3.

Nunmehro kommen wir auf die wahre Kunst in Kupfer zu stechen, wovon schon etwas überhaupt erwähnet worden, so, daß hier nicht sowohl von der Zubereitung, als vielmehr von der Arbeit selbst zu reden seyn wird. Die Art und Weise, wie man zu Werke gehn und den Grabstichel führen soll, ist so vielfältig, als es verschiedene Meister in dieser Kunst giebt. Ein jeder hat seine eigne Manier, und liefert solche Kunststücke, welche so sehr von einander unterschieden sind, daß ein Schüler niemals wissen kann, welchen er zum Muster seiner Arbeit wählen soll. Bey denjenigen, welchen alles gleichgültig ist, und die schon zufrieden sind, wenn die Platte nur zum abdrucken fertig liegt, werde ich mich nicht aufhalten, sondern sie vielmehr ermahnen, daß sie immer fleißig fortstechen sollen, weil, wenn gleich ihre Arbeit noch so ungeschickt ausfällt, es dennoch dem Staat, obgleich nicht der Kunst, mehr nützet als schadet. So schlecht einem solchen Künstler

auch

auch seine Arbeit gelingt, so ist doch sein Fleiß zu loben, weil er dadurch dem schändlichen Müßiggange vorbeuget, und mit Kummer und Noth sein Brod damit erwirbt.

Bringt der Schüler seine Zeichnung nach oben erklärter Manier auf die Platte; so entsteht alsdann bey ihm die Frage, wie er den Grabstichel führen soll? Denn seine Arbeit besteht in nichts, als in geraden, krummen, dicken, dünnen, feinen, groben, geschlängelten, flammenmäßigen, geschwungenen, schneckenartigen, kurzen, langen, gehackten oder getüpften Strichen, Linien, Furchen und Punkten, welches man alles zusammen Schrafiren, Graben und Stechen zu nennen pflegt. Gesetzt nun, der Schüler hätte durch eine blinde Uebung seine Hand schon so geschickt gemacht, daß sie mit dem Grabstichel bereits nach Belieben herumfahren, die Platte auf dem Polster nach Erforderniß hin und her wenden und drehen könnte; so fängt er bey der Nachahmung eines Gemäldes, wenn er den Stahl ansetzt, schon zu zweifeln an: wo er mit ihm einschneiden und hinzielen, wo er den Weg hinnehmen soll, ob er die Linie grob oder fein, auf- oder abwärts bringen; ob er gerade fort, oder krumm, geschwungen, oder rund herum fahren müsse? wie er die lichten Gegenden, die Mittelfarben und Halbschatten, die rothe, gelbe, grüne, und andre Farben auszudrucken habe? Fragt er einen ungeschickten Mann, so giebt er ihm gleich folgende Anleitung: Wir Kupferstecher haben

nur zwo Farben, nämlich die weiße und die schwarze, und schrafiren alles gleich. Viel feine Linien geben Licht, und viel grobe Striche hin und her machen Schatten. Es ist also vergeblich, daß du dich mit vielen ängstlichen Zweifeln quälest. Was hat nun der Schüler nach dieser Lehre zu thun? wo zieht er solche Linien herum? die ganze Platte soll, wie das Gemälde vor seinen Augen bedeckt werden, und nirgends dürfen Schnee oder weiße Flecken stehn bleiben. Unter der unzähligen Menge der Linien soll alles einig, sanft, gleich, nichts rauhes, alles fein, fließend, zusammenstimmend und einhellig seyn. Alle Farben des Gemäldes, alle Schatten und Lichter, alle Haupt- und gebrochenen Tinten sollen in dieser einfärbigen Arbeit unterschieden und ohne Verwirrung können wahrgenommen werden. Kein Strich soll den andern vernichten, ungewiß, irrig oder rauch machen. Alle zusammen sollen ein schönes, angenehmes, lebhaftes, rundes und erhabenes Ganzes vorstellen. Aus der schwarzen und weißen Farbe sollen alle möglichen, nicht vorhandenen, unsichtbaren Tinten, Halbfarben, lichten, dunkeln, mehr und weniger schattichten Gegenstände hervorblicken. Die Harmonie und der Charakter des Urbildes soll deutlich ausgedruckt seyn. Die schönen Meisterzüge bedeuten nichts, wenn sie nicht diesen beyden gemäß sind, und sie nicht sonderbar kenntlich machen. Wenn Edelink, Nanteuil, Drevet, Will und andre nur an einerley und stets dieselbige Manier gebunden

den sind, so wird ihr Grabstichel unter ihren Händen einen Raphael dem Rimbrand, einen Correggio dem Tintoretto, und alle Bildnisse von Florenz einander gleich und in einerley Charakter des Pinsels vorstellen, ob sie schon insgemein ohne Ausnahme von einander unbeschreiblich weit und stark unterschieden sind. Aus dem Kupferstiche sollte man eigentlich die Manier des Malers kennen, dessen Urbild der Gegenstand des Grabstichels gewesen ist.

Jacob Frey zu Rom, ein geborner Schweizer, von welchem ich schon anderwärts Meldung gethan habe, war in erwähnter Kunst ein vortrefflicher Meister. Er bediente sich in allen seinen Werken anfangs des Scheidewassers, und in dem Fortarbeiten und Ausführen des Grabstichels. Nur seine Familia sacra nehme ich aus, bey welcher er keinen Tropfen von Aetzwasser gebraucht hat. Alles ist Punkt auf Punkt, Strich auf Strich, nach Massons Stichel so ausgearbeitet, daß man sie nicht einmal unterscheiden kann.

Von den übrigen geätzten und gestochenen Werken seiner Kunst sehe man z. B. die Petronilla. Ein Kenner wird ohne Bedenken gleich den Charakter des Guercino darinn wahrnehmen. Gleichwie sein Erzengel Raphael den Guido, und sein Hieronymus den Dominichino zu erkennen giebt. Man betrachte seine Hochzeit des Bacchus, so erkennt man gleich die Kunst des

Guido Reni. Dieses Gemälde ist, wie mir Frey selbst mit großer Betrübniß erzählt hat, dem Rachen des Meeres zu Theil geworden: denn kaum hatte er es in Kupfer gebracht, so wurde es zu Rom von einem Mylord um 12000 Gulden gekauft, über Meer nach England fortgeschickt, auf der Reise aber ein Opfer des Neptunus.

Man betrachte seine Aurora; so wird man auf den ersten Anblick überzeugt, daß Frey die Manier, das Colorit, die Umrisse, das Gewandwesen, den Charakter, die Harmonie des Guido durch seinen Grabstichel und durch das Aetzwasser vollkommen getroffen habe. Dieses Gemälde kann heute noch zu Rom im Platfond eines Lusthauses des Palasts Rospilioli auf dem Monte Cavallo mit Vergnügen gesehen werden, ob es gleich ein wenig beschädiget ist.

Die sieben Morgenstunden, ihre verschiedene Kleidungen, die Pferde von ausserordentlichen schönen Farben, die Nacht, die Morgenröthe mit Blumen, der Phöbus auf dem Triumphwagen, alles dieses zeigt sich so kunstreich, daß man das Urbild des Guido und alle Farben gleichsam vor Augen zu haben vermeynet, ob sie gleich nur einfärbig in Kupfer gestochen sind. So sehr wußte Frey alle Eigenschaften der Urbilder beyzubehalten, und dieselben auszudrücken.

Ich würde hier keinen Platz finden, alles weitläuftig zu beschreiben, was dieser große Mann

zu

zu Rom in die vierzig Jahre für sich und auf seine eigene Kosten in Kupfer gestochen hat. Betrachtet man diese Werke, so wird man alle andre fleißig und künstlich gearbeitete Kupferstiche von vielen Ländern, in Absicht auf die Manier unsers Jacob Frey, mit einer ausnehmenden Trockenheit verwandt finden.

Wie gieng aber Frey dabey zu Werke? Mit sehr geschickten, gelehrten, vernünftigen Augen und Händen. Er war niemals allein. Ich traf ihn jederzeit in Gesellschaft eines andern großen Meisters an, den er hochschätzte. Audrans Kupferstiche hiengen vor seinen Augen an der Wand, damit er, wie ich von ihm oft gehört habe, den Gang, den Zug und den Schwung seines Grabstichels bemerken, seine Gedanken munter erhalten, und seine Hand ermahnen könnte, welchen Weg sie nehmen sollte, wenn sie zuweilen an etwas zu zweifeln anfienge, ohne sich an den Audran zu binden; ja er war sogar bemüht, ihn noch zu übertreffen. Er und andre dienten ihm nicht zu Wegweisern, sondern nur zu Lichthaltern, denen er nach Belieben folgte. Der heilige Romualdus vom Andreas Secchi, den er selbst gestochen hatte, war sein Lieblingsblatt, welches er wegen der vielen weißen Kleider stets vor Augen hatte, woraus man also sehen kann, daß ihm seine eigene Arbeit vielmal zum Muster dienen mußte.

Ein Wink erweckt vielerley Gedanken. Dadurch lernt auch der Anfänger und Schüler den

Grabstichel, die Reißnadel und die Feder zu leiten, damit alle Striche und Linien ohne Verwirrung fortfließen, und alle Farben dem Zuschauer hohe und schwache Lichter, starke und gelinde Schatten vor Augen bringen.

§. 4.

Dem wißigen, geschickten und ämsigen jungen Kupferstecher zum Nutzen will ich doch einen Kupferstich zergliedern, auflösen, auseinander setzen und linienweis erklären, damit er wahrnehme, wie in einem Blatt auf sechzigerley Manieren zu stechen sind, und die sich nach allen Gegenständen auch ändern können. Ich nehme zum Beyspiel einen solchen, der mir unter viel tausend andern der vortrefflichste zu seyn scheint. Es ist nur Schade, daß desselben Abdrücke unter die größesten Seltenheiten gehören, und wenn man sie ja findet, dieselben nicht anders, als um beträchtliche Summen erlanget werden können.

Antonius Masson, der bereits vor hundert Jahren einer der vornehmsten Kupferstecher in der ganzen Welt gewesen, und dem noch bis heute kein Künstler nahe kommt, soll hier mein Gegenstand seyn. Man denke auch davon, was man wolle, so sage ich noch einmal, daß man keinen finden wird, der ihm an die Seite zu setzen wäre, es müßte denn seyn, daß diejenigen, welche ihm heute nacheifern, sich einbilden, als wenn sie seine Kunst erreichet hätten.

Die-

Dieser unvergleichliche Kupferstecher war der erste, welcher den Gemälden, die er nachahmte, die ihnen gebührende Ehre noch mehr vergrößerte. Sehr viele große Minister wurden durch seinen Grabstichel verewiget. Unter der großen Anzahl seiner Portraite sind Denis Marin, den er im Jahr 1672 gestochen hat; ein ungenannter Prälat im Jahr 1673; Curäus Medicus im Jahr 1686; Colbert, General Controlleur des Königs Ludewig XIV. Masson selbst im 66sten Jahre seines Alters, als königlicher Kupferstecher. Ich übergehe den Cardinal Richelieu, den Turenne, Vendome, Du Puy, die Dauphine Victoire aus Bayern, und viele andre; behalte mir aber vor, von Carl Patin in der Folge zu reden, weil ich sein Portrait vor Augen habe. Ich schreite also zu meinem Endzweck:

Antonius Masson war für das Gemälde, welches das Abendmahl zu Emmaus vorstellt, so heftig eingenommen, daß er es in Kupfer zu stechen anfieng, und die Macht des Grabstichels so hoch trieb, daß ein Abdruck von seiner Platte, ohne die Sache zu übertreiben, beynahe so hoch, als das Urbild selbst geschätzt werden kann. Dieses Stück von der Hand des unsterblichen Titians befindet sich zu Versailles in dem so genannten Saal des Merkurius, 5 Schuhe hoch, und 7 Schuhe lang. Der Abdruck der Kupferplatte aber hat nach der Höhe beynahe 16, und nach der Länge 22 Zoll. Die Italiäner nennen diesen

Kupferstich gemeiniglich nur Il quadro della Tovaglia, oder das Tischtuchbild, wie wir bald sehen werden. Eines von diesen papiernen Blättern ist in Holland vor 50 Thaler, zu Rom aber in meiner Gegenwart vor 40 Ducaten bezahlt worden. Die Kunst des Grabstichels ist darinn unschätzbar, und es ist meine Schuld nicht, wenn viele Augen nicht mehr darinn gewahr werden, als in mittelmäßigen Kupferstichen. Die Macht der Augen der Beobachter ist so unterschieden, als die Angesichter.

Wenn ich nun anfange, dieses Kunststück den Schülern vor Augen zu legen, wie ich es denn selbst mit ausnehmenden Vergnügen vor mir habe; so reizen mich verschiedene Ursachen, desselben Zergliederung und Auseinandersetzung vom Grunde, das ist von unten auf zu erklären, davon ich aber nicht die Zeichnung und Anlage des Urbildes, sondern die bloße Art und Arbeit des Grabstichels nach Möglichkeit begreiflich zu machen gedenke.

Der Boden des Saales, worinn das Abendmahl gehalten wird, ist durch keine andre als durch liegende oder Horizontallinien, ohne Kreuzstriche, so gerade fort schrafirt, daß man durchaus grobe und feine Züge, dann verschiedene perspectivisch angebrachte viereckigte Bodenplatten und zerstreute Halbschatten, an allen zusammen aber einen saubern, nicht allzudunkeln hölzernen netten flachen Boden sieht.

Auf

Auf diesem Boden stehn 4 grobe viereckigte hölzerne Tischfüsse, wie Pfosten, die vom Boden auf schief unter dem Teppich hinauf gehn, und durch gerade, gleichlaufende dicke Linien ausgedruckt sind, linker Hand aber durch eine feinere, weitere und gerade parallele Schrafirung ein wenig hell erscheinen.

Hinter dem linken Fuß und den bis auf den Boden herabhangenden Eckfalten des Teppiches lauret eine weiß- und schwarzsprenklichte Katze hervor, deren Balg so gestochen ist, wie man die Haare an einer solchen lebendigen Mausfeindinn täglich sehen kann. Jeder kurzer spitziger Strich macht ein Haar, und sehr enge gezogene und nicht gekreuzte Haare machen die schwarzen Streifen des Balges, weiter schrafirte aber die weißen. Alle zusammen laufen nach der Beschaffenheit des Balges und seiner Falten. Der Bart zeigt jedes spitziges Haar erhaben mit Licht und Schatten. Das Thier scheint natürlich und lebendig zu maugsen. Gegen diesen Feind setzt sich ein weißer wohlgestalteter und mit einem Knochen beschäfftigter kleiner arabischer Hund, der ein wenig größer als die Katze ist. Er steht im Schatten, daß man nur seine Stirne, und die vordern Pfoten auf dem Bein vest stehen und schneeweiß sieht. Das ganze Thier ist am Leib und am Schweife bis an die Klauen durchaus zotticht. Wie nun dieses unvergleichliche Thier durch den Grabstichel geschildert worden sey, ist so schwer zu beschreiben,

als es nachzustechen ist. Der ganze Leib ist sehr fein, kraus, haarig und straubig. Kein einziges Haar lauft mit einem andern gleich weit, alle sind gekrümmt, lang und kurz, jedes anders gewendet, alle contrastiren untereinander, und ein jedes hat sein eigenes Licht und Schatten; alle schwingen sich so durch einander, wie man sie an einem Melitenserhündchen aus Dalmatien sehen kann. Jedes Haar hat eine andre Lage, eine andre Krümme, einen andern Schwung, und alle zusammen lassen dem Thier seine vollkommene Gestalt. Es blökt die Zähne und schnarcht. Man weis nicht, soll man Massons Hand, den Grabstichel, oder den Hund bewundern, den man lebendig und zum Angriffe bereit zu sehn vermeynt. Tief unter dem Tische hinter den zwey Thieren sieht man die Füsse der am Tisch sitzenden Personen, nebst einigen herabhangenden Falten ihrer Kleider, welche durch starke, dabey aber zarte Schrafirung sehr dunkel erscheinen. Den ganzen Auftritt unter dem Tisch und Teppich, ob er gleich im Schatten ist, sieht man so deutlich, daß jedes geringste Wesen ohne die mindeste Verwirrung, jede Linie, jeder Strich ohne einige Ungewißheit, ohne irgend einem ängstlichen Zug oder Schwunge deutlich erkannt wird. Dieser ganze dunkle und tiefe Raum unter dem Tisch ist ein Auftritt, welcher mehr Kunst in sich hält, als manche mühsame Kupferstiche von großen Meistern. Jeder Einschnitt des Stichels erscheinet insonderheit, und

macht

macht mit den übrigen eine vollkommene Verbindung, Einigkeit und Harmonie.

Ein persischer Teppich hängt über den Tisch bis an den Schweif des Hundes, welcher mit vielen langen und auf mannichfaltige Art gekrümmten Haaren sich schneeweiß in die Höhe unter dem Teppich empor schwingt. Der Teppich zeigt an sich nichts anders, als was man an dergleichen Arbeit in der Natur sieht. Masson hat seinen Grabstichel dasjenige von Faden zu Faden, von Farbe zu Farbe, von Gewirke zu Gewirk arbeiten lassen, was die Teppichmacher in Persien zu leisten pflegen. Alle Farben schimmern gewürfelt, bunt und sprenklicht hervor. Man sieht hier keine Linien oder Striche; alles ist nach dem Eigensinn der mühsamen Perser gestochen. Aus der schwarzen und weißen Farbe scheinen die rothen, gelben, grünen, blauen und andern so natürlich heraus, daß man alles für ein Zauberwerk ansieht. Die Lichter und Schatten der breiten und weiten Biegungen des Teppichs sind vollkommen ausgedruckt; sehr zarte, feine geflammte Züge über alle runde, spitzige, viereckichte, helle und dunkle Figuren machen diese Wirkung.

Die großen an der Tischecke bis auf den Boden über die Katze herabhangenden schönen Falten des Teppichs verherrlichen hier die ganze Anlage noch weiter durch zerstreute lange Franzen, welche sehr schatticht nach jedem seidenen und wollenen Faden geschlängelt, enge an einander ohne

Ver-

Verwirrung in Kupfer gegraben sind. Dergleichen Arbeit wird man in Millionen von Kupferstichen der größesten Meister nicht antreffen.

Wie vielerley Arten des Grabstichels haben wir nicht bereits schon in diesem kleinen Raum gesehen? Titians Pinsel war dem Masson allzu schätzbar, als daß er nicht so eine unbeschreibliche Mühe hätte daran wenden wollen. Sein Grabstichel allein ist hier nur unser Augenmerk, und Titian selbst würde dabey erstaunen.

Man erlaube mir, daß ich nunmehro das berühmte Tischtuch betrachte, von welchem dieser Kupferstich unter den Kennern den Namen hat. Der viereckichte, lange, ganz gemeine, schwere Tisch ist im Kupferstiche beynahe 15 Zolle lang; die Breite verliert sich perspectivisch in die Tiefe des Bildes, und wird nur einen Zoll breit. Dieser Tisch erscheint mit einem einzigen ganzen Tischtuche bedeckt, welches auf allen Seiten über den Teppich solchergestalt herabhängt, daß er unten ziemlich breit noch hervor scheint.

Man stelle sich nur das feinste kaiserliche Tischzeug oder sogenannten leinen Damast vor, welchem allerhand viereckigte mit Rosen und andern Verzierungen angefüllte Sachen eingewebt sind. Wenn der Tafeldecker das Tischtuch neugewaschen aus einander legt, und es ordentlich über den Tisch und Teppich breitet; so sieht man desselben ganze eingewebte Pracht und Kostbarkeit,

keit, hauptsächlich aber alle Falten, die ihm durch das gewöhnliche Zusammenlegen und Pressen eingedruckt worden, und welche dasselbe durch seine Lage und durch den Abhang bekömmt. Wie nun ein solches Tischtuch da liegt, auf solche Weise, und um kein Haar anders, sieht man das Tischtuch unsers Massons so natürlich und einfältig dort ausgebreitet, daß jedes Auge der Zuschauer in der That betrogen wird. Nicht ungeschickte Freunde befanden sich bey mir, denen ich unter andern Sachen auch meinen Masson vorlegte, da ich mich unterdessen nach etwas anders umsah. Einer unter ihnen sagte bey Erblickung dieses Kupferstiches: Sie tragen für ihre Seltenheiten sehr wenig Sorge! das Blatt ist ja voller Falten! Ich erschrack und eilte mit großer Begierde den Schaden zu sehen, worauf er mir die Falten des Tischtuchs zeigte. Gut! sagte ich, es kömmt ein Glas darüber, so ist der Schade geheilt. Man lachte, und erstaunte über die Arbeit. Hier sucht man den Grabstichel und die Reißnadel vergebens. Alles ist ein schneeweisses Gewebe, ein Tischtuch mit allen seinen Falten, Schatten, Lichtern, dunkeln und hellen Zierathen. Alles ist so fein, daß man in einer kleinen Entfernung nichts, als weisses Papier und den Schatten der Falten wahrnimmt; ganz nahe hingegen, so zu sagen, fast jeden Punkt, Faden, Strich und Umrisse unzähliger Sachen und des Gewebes im ganzen Tischtuche zählen kann, und nicht begreift, wie die Schatten der geklemmten

Biegungen und Falten darein gebracht worden, welche doch wirklich aus eingegrabenen, feinen, geraden und krummen Linien bestehn, die man aber einzeln schwer, besser aber zusammen sehen kann. Auf dem vordern Rand oder Ecke des Tisches scheinet an verschiedenen Orten das bloße Papier hervor, und macht das höchste Licht des Tischtuches, welches die Oberfläche des Tisches hinein rückt, und das Hangende von der obern Fläche unterscheidet. Es ist aber ausser allen diesen Schönheiten noch sehr vieles vorhanden, was uns dieses Blatt zum wunderbaren Vergnügen darstellt.

§. 5.

Auf dem Tische sieht man eine runde gläserne Flasche mit einem langen geschlungenen Halse halb voll von rothem Wein, an welcher große und verschiedene Theile nach der Form des Bauches und des Halses blinken, das übrige aber alles nach dem Schwunge des gewundenen und verdrehten Halses mit krummen, lichten und sehr dicken Linien gestochen ist.

Ferner sieht man auch drey Kelchgläser, wovon eines wie Crystall von stark erhabener Arbeit geschnitten, die andern aber glatt, und durch ihre starken Schatten und höchsten Lichter Glas vorstellen. Die Schatten bestehen in starken nach der Rundung laufenden Strichen, die seitwärts sich in einer starken geraden Helle verlieren, welche

che die Durchsichtigkeit und die Wiederscheine des Glases bewirket, und das Auge täuschet. Mitten auf dem Tische steht eine Schüssel mit einem runden Fußgestell voll Kräuter von allerhand Gattungen, welches alles nach seinen Formen durch den Stichel gezeichnet ist. Seitwärts steht ein weißes rundes Salzgefäße auf kleinen Kugeln, mit ein wenig geschlängelter feiner Schrafirung. Man sieht auch hin und wieder einige ausgestreute Blümchen wie Narcissen, Hyacinthen und dergleichen, und eine zusammengelegte Serviette mit Franzen, wie das Tischtuch gewebt; statt der Messer liegen zwey gespitzte lange Eisen neben den runden weißen Tellern. Das ganze Geräth steht überhaupt in einer so wahren natürlichen Gestalt da herum, daß man nirgends einen andern Strich erblickt, als in Absicht auf die Gläser sehr breite, abwärts spitzige, mit feinen sich kreuzenden untermengten Lichtern, Schatten und scharfen hohen Schimmer eines wirklich vest gesetzten Glanzes. Alles blinket an den Gläsern. Die runden aufgesprungenen zwo weißen Semmeln sind nach ihren Brüchen und Falten der Rinden gestochen, als wenn sie erhaben und modellirt wären. Man nimmt wenig Arbeit des Grabstichels wahr, wenn man Züge, Striche und Linien sucht; nichts ist vorhanden, als die natürlichen runden Formen der Sachen. Der untere Theil der Flasche läßt allerdings nichts als rothen Wein durchsehen, das Glas aber ist durch allerhand finstere, sehr enge schrafirte, feine und krumme Linien,

nien, mit untermengten schwarzen Flecken von mannichfaltigen Formen angezeigt, wie sie ein scharfsichtiges Auge in der Natur selbst wahrnehmen kann.

Rechter Hand an der Ecke des Vorgrundes nimmt sich ein hölzerner Stuhl vortrefflich aus. Er besteht aus viereckigten pfostenänlichen Füssen, und einem nußbaumenen Brete; jene sind durch senkrechte starke Parallellinien gestochen; das Blatt zum Sitzen aber zeigt an einigen Orten durch starke, gerade Horizontallinien einigen Glanz, wie man solchen auf braunen wohlgehobelten Holze wahrnimmt.

Ein Jünger, der eben von diesem Stuhl aufsteht, sich daran mit dem Schenkel noch anlehnt, mit aufgehobenen Händen zu beten sich ein wenig über den Tisch neigt, und den Herrn ansieht, treibt das weiße Tischtuch und die übrigen Hauptgegenstände natürlich tiefer in das Gemälde hinein.

Auf der ersten Grundlinie sieht man seinen linken Fuß halb auf den Zehen ruhen, den rechten aber vest stehn. Die Schuhe sind nach gemeiner Art schwarz, durch starke kreuzweis schrafirte, und nach der Form des Fußes laufende Züge angedeutet. Der Strumpf erscheint bis an das lange Kleid schneeweiß, voller unrichtiger Falten, nach welchen sich die feinen Striche des Grabstichels nach allen Seiten herum wenden, kleine und

große

große Biegungen mit hohen Lichtern und Halbschatten machen, die weiße Farbe des Strumpfes aber durchaus beybehalten.

Das Kleid dieses Jüngers ist so lang, wie eine braune Kutte, welche durch einen schwarzledernen Gürtel um den Leib vest gebunden ist. Der Grabstichel hat das Tuch dieses Gewandes so fleissig ausgedruckt, daß man es für ein braunes sehr grobes Gewebe ansieht. Der Zug, Schwung und Gang des Stichels wendet sich nach allen Seiten, wie es die Biegungen, Falten, Vertiefungen, Schatten und Lichter erfordern. Sie bleiben auch meistens in einem Parallellauf, wie alle andre Linien, die durchaus über das Kreuz gehn. Sie sind alle dermaßen fein und stark, daß man durch sehr kleine Vierecke das Papier, mithin aller Orten das grobe, jedoch weiche Gewebe des Tuches, und die Menge von schweren, großen und kleinen Falten am obern Leibe, an dem ganzen linken Arm bis an die Hand, und an der Kutte bis unter die Waden wahrnehmen kann.

Der lederne Gürtel besteht in groben nach ihrer Länge sehr gedrange laufenden Parallellinien, welche durch dicke gerade Striche senkrecht durchkreuzt werden.

An dem Gürtel sind einige silberne breite Ringe anstatt der Knöpfe; neben diesen hängt ein eiserner Schlüssel, welcher durch nicht allzu dicke, gerade und enge Linien, und ein stark blinkendes

Licht seine Materie zu erkennen giebt. Neben dem Schlüssel hangen zehen angefaßte Kugeln, welche von oben herab immer größer sind. Der Grabstichel hat sie durch sehr enge schneckenförmige Linien und einem Mittelpunkt in starkem Licht verfertiget.

Hier muß ich eine kleine Ausschweifung machen, und unsern Titian zu vertheidigen suchen. Die Tadelsucht hat sich zwar viel Mühe gegeben, an diesem Gemälde ihren Muth zu kühlen; allein vergebens. Besonders suchte sie an diesen Kugeln, als sie dieselben erblickte, sich zu belustigen, indem sie in folgende Worte ausbrach: Nun kann man doch sehen, daß Titian das Costume oder Uebliche nicht verstanden hat; wer wird es wohl glauben, daß ein Jünger zu Emmaus ein Chapelet, einen Rosenkranz, Betkoralen, oder einen Zehner gebraucht habe? Das ist ein unverzeihlicher Acronismus, ein ungeheures Vergehen wider die Zeitrechnung.

Diesem rauschenden Kenner der Geschichte muß man den Beyfall nicht versagen, wenn die Kugeln das sind, wovor er sie ausgiebt. Wer hat ihm aber gesagt, daß diese Kugeln zum Pater noster beten gehören? Woher weis er, daß diese Kugeln erst in spätern Zeiten bekannt geworden sind? Ich habe mehr als tausend Türken gesehen, welche an solchen angereiheten Korallen, die sie an dem Gürtel tragen, den ganzen Tag entweder zählen, tändeln, sich etwas merken, rechnen

nen oder beten. Sind sie andächtig, so sagen sie bey jeder Kugel: Ala! Gott! und beschäfftigen die müßigen Finger. In Arabien zählte man alles nur durch zehen Zahlen, und noch heute sind unter den Russen zu ihren Rechnungen nichts als angereihete Kugeln gebräuchlich. In Syrien kann vielleicht die Gewohnheit auch im Schwange gewesen seyn. Mahomet, oder seine Türken, haben diese Gewohnheit gewiß nicht von den Christen entlehnt, unter welchen sie sehr spät angefangen hat. Weil aber Titian durch diesen Jünger den Pabst Adrian VI hat vorstellen wollen, und die übrigen drey Personen auch in Bildnissen vorhanden sind, wie wir bald vernehmen werden; so hat man sich nicht zu verwundern, daß er im Sinne gehabt habe, dieser Figur einige Zeichen der päbstlichen Würde beyzufügen, nämlich einen Schlüssel des heiligen Petrus, und etwas, das die Andacht anzeigen könnte. Titian hatte nicht Ursache, sich deswegen Sorge zu machen, ob ein Aristarch diese Merkmaale tadelte oder nicht, welche dem Gemälde weder an der Kunst, noch an dem Werth nachtheilig sind.

Nach dieser kurzen Einschaltung kehre ich zum Gewand dieses Jüngers wieder zurück, und sage, daß er über die Achsel und über den Rücken einen zusammengeschlagenen rothen tuchenen Mantel hat, von welchem ein Theil dem Jünger über die Brust innerhalb dem linken Arm am vordern Theil des Tischtuchs weit über den Teppich als

ein gefalteter langer Streif herunter hängt, und zwischen dem braunen Kleide sowohl als dem schneeweißen Tischtuch eine angenehme Mittelfarbe und einen unkünstlerischen Contrast macht, und dieses um so mehr, weil zwischen der Kutte und dem Mantel noch ein Raum vom weißen Tischtuch hervor blickt, und das braune wie das rothe noch mehr erhebt.

Der Grabstichel hat an diesem Mantel nur der Anlage der natürlichen ungezwungenen Titianischen Falten nachgehn dürfen; daher sieht man auch nur mittelmäßig starke, und nicht weit von einander, meistens aber parallellaufende, geschlängelte und flammenartige, freye, deutliche Linien, welche durch ihre Entfernung von einander das Licht, und die rothe Farbe, durch ihre Zusammenrückung aber die Schatten und Vertiefungen der schönen großen Falten ausmachen, zugleich aber ohne die geringsten Kreuzstriche durch bloße Krümmung und Wendungen den ganzen Mantel in seiner schönen rothen Farbe ausdrucken.

Mitten auf dem rothen Mantel und Rücken des Jüngers ruhet ein gemeiner runder schwarzer Hut mit abgelassenen Krempen. Die Rundung dieser Krempen ist sowohl als wie der Hut aller Orten verborgen, dicke und enge laufende Linien des Stichels gehn seiner Forme nach, welche durch gedrängte Kreuzlinien die Schwärze ausdrucken, und, je mehr sie sich einander nahe kommen, die Biegungen des Huts erheben und ihn in seiner wahren Form darstellen.

Dieser

Dieser Jünger, den ich vielleicht nicht irrig für den Emmaus halte, wie ihn der heilige Ambrosius genennet hat, ist so rund erhaben, und in einem so schönen Ansehen, daß diese Figur allein den Ruhm des größesten Kunststückes verdienet. Ob sie gleich ein wenig gebückt da steht, so ist sie dennoch beynahe 11 Zolle hoch.

Seine zum Bitten oder Beten zusammengefaltene Hände, und sein andächtiges und demüthiges Angesicht zeigt etwas, dergleichen man in keinem Kupferstiche in der ganzen Welt sehen wird, oder jemals wahrgenommen hat. Der Grabstichel hat nichts, als das Gewebe der menschlichen Haut, ihrer Falten und Runzeln zu seiner Richtschnur gehabt. An den Händen, und sonderlich an den Fingern hat er sich nur nach denen Faden der Haut, nach ihrer Rundung und nach ihren sichtbaren natürlichen Zügen und Falten so gerichtet, daß alles lebhaft erscheint, wie die Natur es den Augen vorzustellen pflegt. Die Nägel an den Fingern zeigen sich durch enge, feine und gerade Linien.

Der ganze Kopf ist rund und erhaben, die Haare bis auf die Haut abgeschnitten, durch den Stichel aber dermaaßen gestochen, daß man keinen Kupferstich, sondern natürliche Haare zu sehen vermeynt; Licht und Schatten und das Helle und Dunkle herrschet nicht nur am ganzen Kopfe, sondern auch an unzähligen einzelnen stumpfen Haaren. Alles trägt darzu bey, die Erhaben-

heit und das Leben zu bewirken. Das Ohr ist ovalrund, abgesondert, und nur durch seine scharfe in- und auswendigen natürlichen Umrisse hingezeichnet.

Aus dieser Beschreibung kann man also sehen, wie vielerley Arten, den Grabstichel zu führen, in diesem Bilde angewendet worden. Ein andrer Kupferstecher, als Masson, würde alles mit einerley Manier, und noch vielleicht mit großer Angst hingestochen haben, dahingegen Massons Arbeit leicht, frey, deutlich, dreuste, schön und ungekünstelt erscheint. Wer dieses Kunststück des Massons nicht zu bewundern im Stande ist, der zeigt eine große Schwäche, und beraubet sich der Hoffnung, jemals in die Reihe der besten Kupferstecher und Kenner gesetzt zu werden.

§. 6.

Nunmehro will ich mich weiter in das Bild hinein wagen. Mitten am Tisch sitzt Christus, welcher das Brod schon gebrochen hält. Die überaus ruhige, liebreiche und sanfte Gesichtsbildung des Erlösers scheint den Grabstichel unsers Massons in Ehrfurcht gesetzt und verhindert zu haben, seine Zaubermacht, wie im Angesicht des Jüngers Emmaus, anzuwenden. Man nimmt darinn nichts wahr, als sehr feine und ungekreuzte Linien über die Stirne und über die Wangen, wo sie nach den Höhen auf- oder ablaufen, gegen die zurückweichenden Theile und Rundungen aber durch Kreuzlinien die Schatten ausdrücken.

Die

Die stillen und holden Augen, die ungekünstelte hohe und gerade Nase, der sanftmüthige geschloßne kleine Mund, der glatte Bart unter der Nase, desselben Krause aber um den Hals zeigen die Kunst des Stichels so stark, wie anderwärts. Jedes Haar des Bartes hat wiederum in seiner Sträubigkeit und leichten Wallung das eigene Licht und das Dunkle, also, daß die braune Farbe sich deutlich zu erkennen giebt.

Die Haupthaare über der Stirne und von der Scheitel bis auf die Achseln hängen flammenförmig und fließend herab, und sind am Ende auf der Achsel herum sehr kraus und voller Locken, wie man dergleichen dunkelbraune Haare an natürlichen Köpfen sehen kann. Man sollte kaum glauben, daß eine Menschenhand dergleichen Locken durch Kunst zuwege bringen könnte. Aller Orten sieht man Licht und Schatten eines jeden Haares, welche die oberste Rundung der Locken ausmachen. Der Stichel hat also da nichts, als was ein Haar in der Natur ist, in das Kupfer geschnitten.

Am Hals erscheinet ein Streifen vom schneeweißen Hemde, welches durch das rothe Kleid geschlossen wird. Der Rock oder die Kleidung des Herrn ist roth, und der ihm über den Arm hangende Mantel blau. Das Kleid bis unter die Gürtel und an die rechte Hand hat der Grabstichel mit einer verwunderungswürdigen leichten, reinen und gleichen Manier ohne die geringste

Kreuzlinie verfertiget: Alle Schrafirungen laufen sehr fein geflammt, parallel und nach denen vielfältigen Höhen, Flächen und Vertiefungen der Falten ihren Weg so ruhig fort, daß die Biegungen, Lichter und Schatten entweder durch enger oder weiter gezogene Linien formirt werden. Man wird weder auf der ganzen Brust, noch auf dem Aermel des rechten Armes und auf allen Falten sowohl im Hellen als im Dunkeln einen Kreuzstrich gewahr. Alle übrigen Linien aber sind fein, und zeigen gleichsam die rothe Farbe an.

Die linke Hand auf dem Tische hält das schon gebrochene Brod, daß man nur davon drey Finger sehen kann. Denn der Arm geht in Verkürzung und perspectivisch in das Gemälde hinein, mithin verdeckt die Semmel die ganze übrige Hand, und ist von dem rothen Aermel rückwärts umrungen, welcher von gleichen Schrafirungen gestochen erscheint.

Dieser linke Arm ist von der Hand und einem kleinen Theil des Aermels mit dem blauen Mantel bedeckt, welcher von der Achsel an in verschiedenen Falten herab und gegen die Brust liegt. Die Arbeit des Grabstichels in diesem Mantel unterscheidet sich von der Arbeit des rothen Kleides. Sie besteht nämlich in geflammten, jedoch starken, bald engen bald weiten, auch feinen ungekreuzten Linien, und lässet sowohl die tiefesten und dunkelsten Falten als den engen und groben Gang des Eisens deutlich sehen. Der

rechte

rechte Arm erscheinet mit erhabener Hand ganz auf den Tisch gelehnt, so, daß die zween kürzesten Finger abwärts gebogen, die zween andern nebst dem Daumen ein wenig aufwärts geneigt, und so erscheinen, wie man den Segen zu geben pflegt. Hier ist der Stichel wiederum nach dem Gewebe der Haut geleitet worden. An dem Gelenke der Hand scheint ein wenig das Hemde hervor, der ganze Aermel ist mit dem übrigen rothen Kleide ohne Nath, und aus einem Stücke von feinem rothen weichen Stoff gemacht.

Ich habe vergessen, dem Leser zu sagen, daß dieser Kupferstich nicht verkehrt, sondern dem Urbilde des Titians änlich ist; daher sich jede Handlung wie das Gemälde ausdrückt.

Hinter dem Haupte des Erlösers, und tief im Bilde steht eine sehr dicke Colonne von dunkelm Marmor, welche dem halben Haupt zum Grunde dient, und verursachet, daß einige feine Stralen, welche aus den Haaren des Herrn gleichsam herausblitzen, desto sichtbarer sind.

Die Colonne besteht in einer unbeschreiblich mühsamen engen und krummen Schrafirung, welche die Dunkelheit ohne Schwärze, die Rundung und Farben natürlich anzeigt. Der Zug des Grabeisens geht schräge und schief abwärts durch enge, gleichsam geflammte mannichfaltige Kreuzlinien, welche unendlich viele dunkle Flecken des Marmors und der Rundung darstellen.

Eine dritte Person steht hinter dem Tische und dem rechten Arm des Erlösers, welche allem Ansehn nach, den geschäfftigen Gastwirth zu Emmaus vorstellt. Diese Figur ist wiederum ein verwunderungswürdiges Meisterstück des massonischen Griffels. Dieser Mann steht mit einer sehr nachläßig aufgesetzten rothen Mütze da; die Aermel des weißen Hemdes sind bis über die Ellenbogen aufgewickelt; der ganze Leib vom Halse bis unter den Gürtel ist mit einem schwärzlichten engen Wammes ohne Aermel bedeckt; dieser Wirth sieht den rechter Hand sitzenden andern Jünger Cleophas sehr aufmerksam an, steckt die zween Daumen in den lednern Gürtel, und eine Falte der rothen sehr hellen Schlafmütze hängt ihm über das rechte Ohr bis auf die Achsel herunter. Der Grabstichel hat sie durch wenige feine gekreuzte Striche, und vielfältige kleine und große Falten und Wiederscheine recht natürlich ausgedruckt. Das Angesicht läßt wiederum das ganze Gewebe der Haut wahrnehmen: Alle Runzeln und Falten der Stirne, das Ohr, das unbärtige Kinn, alles ist nach der Anlage der natürlichen Haut durch feine, krumme und hin und wieder gerade Kreuzstriche gemacht.

Das schwärzlichte Brusttuch besteht bloß in solchen Schrafirungen, welche beynahe ins Kohlschwarze fallen, und abwärts nach dem Bauche gekrümmt, leichte, sehr enge gekreuzt und unverworren sind. Vom Halse bis an den Gürtel ist

das

das Wammes so weit offen, daß man das Hemde sehen kann, welches unter der Brust durch einige weiße schmale Bändchen zurück hinein gebunden ist.

Beyde bis über die Ellenbogen aufgewickelte Hemdeärmel zeigen die feinste vielfältige Mühe des Grabstichels; und ob man gleich nirgends keine Kreuzlinie sieht, so ist alles dennoch voll unzähliger tiefen, seichten, hellen und dunkeln Falten, ohne die schneeweiße Farbe zu beleidigen. Die Schrafirlinien laufen in unendlich viele Krümmungen und Wege, bald enge, bald weit, fein, grob, wie die Falten der Leinwand dieselben anzeigen.

Die Arme, wovon der linke im starken Schatten ist, der rechte aber ein wenig Licht hat, sind den Armen eines starken, durch die Arbeit abgehärteten Mannes gleich, und eine sehr leichte Schrafirung aller Art zeigt alle Sennen, Adern und Muskeln.

Diese schwarze Figur würde sehr weit hervor dringen, wenn nicht der rechte Arm, und die weissen Aermel, die linke zufälliger Weise dort auf dem Tisch im Schatten liegende Hand des andern Jüngers, wovon wir gleich reden werden, dann zwey Gläser auf dem Tisch, wovon oben Meldung geschehen, die ganze Figur dieses Hauswirthes so natürlich zurück und in die Tiefe des Bildes trieben, daß wahre Kenner das Geheim-

niß

niß dieses Zurückweichens fast nicht begreifen können, mithin darüber sich verwundern müssen; unmalerischer Beobachter hingegen nicht verstehen, wie es zugehe, daß diese große schwarze Masse so sehr zurück weiche.

Diese Person hat Titian dem Beichtvater des Kaisers Carls des V änlich gemacht.

An der rechten Seite dieser stehenden Figur sitzt der andre Jünger Cleophas am Tische, auf welchen er den ganzen rechten Arm mit aufgehobener Hand hinlegt, gleichsam, als wenn er in einem ernsthaften Gespräche begriffen wäre. Hier ist Massons Stahl ungemein geschäfftig gewesen; denn das Angesicht ist durch die bereits gewöhnliche Kunst majestätisch ausgedruckt, und das Auge im Profil ernsthaft nach dem Angesicht des Erlösers gerichtet. Der ganze Kopf steht im Profil mit straubigen Haaren so dicke umrungen, daß sie von der Stirne an bis an den Nacken gleichsam eine dicke, runde, braune und lockichte Perücke vorstellen. Die Haare sind wiederum ganz nach Massonischer Art, mit Licht und Schatten, die Locken mit ihrer Rundung und Vertiefung mit der braunen Farbe so erstaunlich vervielfältiget, daß kein Punkt mit einem andern eine Gleichheit sehen läßt, und dennoch alles leicht, natürlich, ohne Verwirrung, erhaben, rund, geschneckelt, geflammt und der unkünstlerischen Natur selbst änlich ist. Das ganze Ohr erscheint mitten in dem Haarschädel hell und erhaben, das

Ange-

Angesicht mit seiner vielfältigen leichten Schraffirung, der Bart vom Ohr bis über die Brust hinunter wiederum geflammt und kraus, daß man jedes Haar in seiner Krümme, in Licht und Schatten sehen kann.

Am bloßen Halse erblickt man einige Falten vom weißen Hemde, von welchem dann über die rechte Achsel ein leicht zusammengewundener seidener Stoff, wie eine breite Schärpe von weißen und blauen gewürfelten und gestreiften Farben sich bis unter den Tisch in wenigen Falten hinunter windet, wovon man auch, nachdem sie sich auf dem Nacken vorbey geschlungen, auf der linken Seite im Schatten einen großen Streif sieht.

Der Grabstichel hat an diesem Stoff wiederum eine ausserordentliche Arbeit vollendet, die von allen übrigen bisher beschriebenen sich gänzlich unterscheidet. Alles ist streifweis und gewürfelt nach denen langen in einander gewundenen Falten, welche im Lichte nur in sehr kurzen Zwerchstrichen bestehn, und nach dem Faden der Seiden weisse und blaue kleine Quadrate formiren.

Das ganze lange Kleid ist dunkelgrün, nach den Falten durch sehr leicht geschwungene Linien und Kreuzstriche vom Hellen bis ins Schwarze gearbeitet. Die rechte Hand, die auf dem Tische vest liegt, richtet sich vom Ballen an in die Höhe, daß die Finger auswendig in starkem Licht einge-

eingebogen, die innwendige Fläche der Hand aber im Schatten erscheinet. Der Stichel hat sich hier wiederum nach dem Gewebe der Haut gerichtet.

Von der rechten Achsel bis unter dieselbe ist das Kleid aufgeschnitten, und da erscheinen wenige Biegungen vom weißen Hemde, welche den weiten Aermel vom Kleid am Leibe zum Theil absondern. Die Arbeit im Kleide ist durchaus nach allen Falten deutlich gekreuzt, geschwungen, die Vertiefungen aber ohne die geringste Rauhigkeit oder Verwirrung fast bis ins Schwarze schrafirt.

Dieser Jünger ist Cleophas, und die Abbildung des Kaisers Carls V.

Hinter dieser herrlichen Figur, am Rande des Tisches, steht eine junge prächtige Mannsperson, die Speisen aufträgt.

Die Kleidung ist lichtgelb, um die Mitte des Leibes wie durch ein Degengehäng vest gebunden, und reichet nur bis an die Knie. An gedachtem Gürtel oder Gewehrgehänge sind verschiedene silberne Knöpfchen und andre Schlußzierrathen angebracht. Das lichtgelbe seidene Kleid besteht in vielen sehr leichten Falten, welche der Griffel durch allerhand geflammte, krumme, gebogene, feine, und nirgends gekreuzte Linien ausgedruckt hat. Gleichwie aber dadurch nur die Achseln beynahe kragenmäßig bedeckt sind, so gehn unter desselben weiten Schlußfalten und Abschnitten rothe ziemlich weite, und am Arm sehr kraus gefaltete Aermel hervor. Vom Ellenbo-

gen

gen bis an die Hand stellen sie eine Menge Falten dermaaßen maschenmäßig und buschigt dar, daß der Stichel sich hier mit einer Menge scharfen Lichtern und tiefen Biegungen beschäfftigen mußte, um die ungemeine Verwirrung in vollkommener Ordnung ohne die geringsten Kreuzstriche auszudrucken, daß alles gleichsam modellirt und so erhaben scheint, als wenn es lauter seidene, breite, bunte und melirte Bänder wären.

Auf der Fläche der linken Hand stehet eine große, runde und tiefe, am Bauch aber verschiedentlich ausgebogene Schale von weisser und blauer Farbe und Erde. Die rechte Hand hält sie aufrecht. Die Hände sind im Schatten und Licht so schön schrafirt, daß man ihre junge starke Eigenschaft genau sieht. Die Schale oder der Topf ist durch weite Hauptlinien und Zwischenstriche so deutlich gestochen, daß man rund herum die Vertiefungen und Höhen nebst den blinkenden Theilen fast im Kohlschwarzen, und zugleich im Schneeweißen wie Porcellan wahrnimmt.

Das Angesicht sieht im halben Profil auf den Erlöser hin, und ist über die Stirne im Schatten, sonst aber ganz hell, und durch eine sehr zarte Schrafirung von krummen Linien ausgedrückt, die nur auf der Stirne gekreuzt, sonst aber parallel ohne Kreuzzüge erscheinen. Die Haare sind nicht kraus, sondern sehr kurz und etwas gekrümmt. Der Kopf ist durch einen runden Hut mit einem sehr schmalen Rande bedeckt, und um die Rundung

dung desselben laufen zusammengewundene bunte Bänder herum, der Kopf aber, wie der Rand zeigen keinen schwarzen, sondern ein kostbar zusammengewebtes steingartiges Wesen in unzähligen Verflechtungen an. Das rechte Ohr steht erhaben im Lichte, und über demselben stehen aus dem Hutbande zwo schneeweiße ganze Straußenfedern in die Höhe. Alles ist nach der Natur der vorgestellten Materien, Stoffen und Schmückungen zart gestochen.

Diese fünfte Figur ist das Bildniß des Königs Philippus II. in Spanien.

Gedachten drey letzten Figuren dient eine hohe unschattichte Mauer und die zweyte Colonne zum Grunde. In der Mauer nimmt man verschiedene Quaterstücke in der feinsten flachen Schrafirung wahr. Man muß darinn den Grabstichel bewundern, der so vielerley sanfte Ebenen durch senkrechte, enge, fast nirgends gekreuzte Linien, sondern nur durch Zwischenarbeit auszudrücken gewußt hat. Es scheint, Massons Absicht sey hier gewesen, alle Millionen der carthesischen Stäubchen in allen ihren Formen vor Augen zu stellen. Sie sind so mannichfaltig, daß jeder Künstler, dem man sie zum Nachstechen vorzulegen im Begriff wäre, darüber in Schrecken gesetzt werden würde. Sie machen durch ihre unbegreifliche Verschiedenheit dennoch die reinste Fläche, das feineste Ganze, ohne die geringste Ungleichheit, oder höckerichter Verwirrung aus.

Auf

Auf dieser Mauer geht hinter der Colonne ein Theil des kaiserlichen Wapens in einem Lorberkranze ziemlich groß und schwarz hervor. Man sieht den Kopf, den Adlerschwung, den halben Leib und viele Federn.

Auf dem obern Raum der Mauer findet man durch ämsiges und scharfsichtiges Nachsuchen folgende Buchstaben mit Licht und Schatten eingegraben: ANT. MASSON. SCVLP. Diese Innschrift macht in der Fläche so wenig Veränderung, und ein solches Ganzes mit der Mauer zusammen, daß man Mühe hat, sie wahrzunehmen.

Christus, und der anfangs beschriebene Jünger Emmaus haben eine niedere Mauer wie eine Brustwehr zum Grunde, über welche man in eine angenehme Landesgegend die Aussicht hat. Eine Landschaft zeigt sich von dem Gebäude an in eine weite Entlegenheit hinaus gestreckt. Der nächste Gegenstand davon ist ein Baum, an welchem der Stamm und die Blätter aller Orten durchsichtig, dabey aber gebüschig nach der Natur in der Entfernung gestochen sind. Von dort aus steigt eine gemächliche Anhöhe empor, hinter welcher sich ein fast unkenntliches Gesträuch sehen läßt; in einer Weite hinaus erblickt man verschiedene blaue Berge, Steinklippen und steile Felsen; noch weiter aber zerfallne Mauern und Gebäude von einer Stadt.

Die erwähnte Anhöhe steigt gegen die rechte Seite immer höher, und läßt hin und wieder einige Bäume und Gebüsche sehen. Berg und Thal werden deutlich erkannt; wie aber der Stichel unsers Massons hier zu Werke gegangen sey, läßt sich zwar ansehn, aber nicht beschreiben. Man sieht Licht und Schatten, das Helle und Dunkle in einem sanften Zusammenhange, nichts rauhes, nichts schrofichtes und nichts verworrnes. Hinter diesem Berge befindet sich eine Tiefe, aus welcher sich jenseits ein Wald und eine andre Anhöhe empor hebt. Darauf sieht man eine Ringmauer und einen viereckichten Thurm; hinter diesem prangt ein hohes viereckichtes Schloß mit einem hohen gespitzten Dach und verschiedenen Fenstern zwischen einem Baum und Gebüsche, wie man solche Gegenstände in großen Entfernungen zu sehen pflegt. Alles ist sehr schatticht, weil die Luft mit schweren Wolken bedeckt ist, aus welchen anderwärts hin einige sehr schwache Sonnenblicke hervor stralen, und den späten Abend andeuten, um so mehr, als rechterseits am hohen Himmel die Nacht sich bereits wahrnehmen läßt.

Die Anlage dieser ganzen Landschaft ist so schrafirt, als wenn alles nur auf einerley Art, wie schwarzer Sand hingestreut wäre, obschon jedes auch das geringste Ding und Wesen mit einer andern besondern Manier von Linien und Strichen, ohne Punkte gestochen und deutlich ausgedruckt ist.

Ein

Ein scharfsichtiges Auge eines tiefsinnigen Kenners oder Kupferstechers kann beym Anblicke dieser Arbeit nicht unentzückt bleiben. Er wird erstarren und an der Nachahmung verzweifeln. Man mag sagen was man will, man mag sie untersuchen, tadeln, verachten oder loben, so hat diese Platte ihres gleichen in der ganzen Welt nicht, und wird sie auch schwerlich mehr finden. Ich wünschte, daß die Kupferstecher daraus nur das Helle, das Dunkle, das Licht, die Schatten, das Runde, das Erhabene, die Haltung und die zierliche Zusammenfließung aller Sachen lernen möchten, welche ihre Platten mit so groben Schrafirungen anfüllen, daß alles rauch, schwarz, verworren und die ganze Fläche einem zerkratzten Schornstein änlich scheint. Ich bin schon zufrieden, wenn die Kupferstecher nur den massonischen Grabstichel von dem ihrigen zu unterscheiden wissen.

§. 7.

Unter sehr vielen Arbeiten dieses unvergleichlichen Massons kann ich das Bildniß des berühmten Alterthumkenners und Leibarztes des Königs Ludwig des Vierzehnten deswegen nicht mit Stillschweigen übergehn, weil ich es vor Augen habe. Dieses Stück ist nur 9½ Zoll hoch und 7½ breit, das Gesicht aber 2¼ Zoll lang. Bey der ersten ungefähren Ansicht desselben ist Masson schon verrathen. Edelink, Drevet, Will und andre vortreffliche Künstler ihres gleichen zei-

gen durch ihren geschickten Grabstichel, daß sie vielleicht den Masson gesehn und auch studirt haben; jedoch mit oder ohne scharfe Beurtheilung wird man schwerlich behaupten, daß ihnen Massons Stichel in die Hand geliefert worden sey. Ich bin überzeugt, daß er noch im Staube verborgen liegt, wenn nicht Will durch seinen Marigny denselben irgendswo entdeckt hat.

Patins Angesicht besteht in einer so erhabenen, ja fast handgreiflichen Rundung, dergleichen bisher kein Künstler erreicht hat. Die Zaubermacht unsers Massons glänzet hier in voller Pracht. Die Stirne, die rechte Wange, das Kinn, die Nase, die blauen Augen anders zu wünschen, als sie sind, wäre ein deutliches Kennzeichen einer groben Unwissenheit, oder eines eitlen Hochmuthes. Alles ist nach der Vertiefung und Erhöhung der Gesichtszüge durch so feine und fast parallel geschwungene Linien so natürlich ausgedrückt, daß man nichts, als die wahre schöne Haut wahrnimmt. Es läßt sich darinnen weder etwas Gekreuztes, noch Gehacktes, oder von Punkten wahrnehmen. Die Augenbraunen und der kleine Bart unter der Nase sind so hingestochen, wie die Haare sich in der Natur selbst zeigen, und die Oeffnung des freundlichen Mundes ist ohne Schwärze sehr dunkel. Die Schatten am Kinn und gegen die Schläfe sind durch eben so zarte Kreuzlinien ausgedruckt. Es ist umsonst, wenn man einen ängstlichen Zug, eine

Ver-

Verwirrung, eine Trockenheit, und etwas Rauhes, oder Ungewisses darinnen suchen will.

Der sogenannte Doctor- oder Halskragen besteht in zwo großen schneeweißen ins Viereck geschnittenen Tafeln von durchsichtiger feiner Leinwand. Doch sieht man von der linken kaum einen Strich, die rechte aber hängt ganz herunter, und bedeckt zwey schneeweiße schmale Bändchen mit weißen Quasten, wovon jene schneeweiß durch den weissen Zeug durchscheinen. Diese Tafel ist durch einerley nach der Biegung so fein gezogenen Parallellinien gestochen, daß die weisse Farbe von des Angesichts ihrer so, wie Schnee von weißem Fleisch unterschieden ist. Diese Weiße leuchtet so gar unter den Haaren der Perücke hervor, die ich gleich beschreiben werde. Die fast unbegreiflich weiße Schrafirung von einerley gleichgeschwungenen Linien machen ohne Veränderung des Stichels an der Ecke und dem äussersten Rande des Kragens eine noch weißere Leiste herum, wovon eine sich nur durch die Auslassung einer Linie unterscheidet.

Die große, breite, braune und von der Stirne bis auf die Brust herabreichende Staatsperücke ist allein genug, dem Massonischen Grabstichel unter denen Sonnen des Firmaments, wo Berenicens Haare glänzen, einen Platz einzuräumen.

Diese Perücke zeigt ihre geflammte und wellen-nicht schneckenmäßige Frisur in solcher Kunst,

daß jedes Haar insbesondre nach seiner Lage eine Helle und eine Dunkelheit, oder ein starkes Licht, und mehr oder weniger Schatten hat, ohne eine gekünstelte Ordnung blicken zu lassen. Alle Haare rollen ohne Verwirrung nachläßig und sträubig von der Scheitel bis auf die Brust, streuen sich auf den schneeweißen Kragen und den Hermelin so deutlich aus, daß kein Punkt oder Strich mit diesen vermengt wird, sondern alles deutlich unterschieden bleibt.

Unter dieser Perücke fällt über die Achseln der Hermelin am Doctorkleide wiederum so warm und ungekünstelt über die Arme, daß jedes Haar und jede Falte nichts als einen solchen wahren natürlichen Pelz zeigt. Die weiße Farbe, die starken Lichter und mäßigen Schatten in allen Haaren behaupten ihren Platz so deutlich, daß das Auge des Beobachters hier keinen Kupferstich, sondern einen wahren Hermelin zu sehn vermeynet. Jede Rückung des Stichels macht ein Haar, und über diese schwingen sich Haare von der Perücke, ohne sich zu verwirren.

Unter dem Hermelin hängt das rothe lange Doctorkleid mit schwarz ausgeschlagenem Sammet. Dieses Kleid ist ein neues Meisterstück des Grabstichels. So viel als große und starke Biegungen, Falten, Vertiefungen und Höhen erscheinen, so natürlich laufen denselben alle Linien parallel, und über das Kreuz nach, ohne im tiefsten Schatten anders, als die Verdickung der Striche

oder

oder Züge an sich zu nehmen. Ueberhaupt kommen also nichts als natürliche und ohne Trockenheit herumlaufende feine Vierecke vor das Auge, welche sich in tiefen Falten sanft verlieren.

Der Sammet, so das Futter macht, fällt bis in das äußerste Schwarze, obschon diese Farbe in nichts, als den ordentlichsten geflammten fallenden Linien besteht, die durch ihre verschiedene Dicke, Engigkeit und Erweiterung, und durch dergleichen kreuzende Züge die nöthigen Lichter und Schatten so gar in der größesten Tiefe darstellen; wozu die weißen Hände einen ungemeinen Vortheil verschaffen, welche beynahe nur mit diesem Sammet umgeben sind.

Die Hände, die Nägel an den Fingern und ein Theil vom Hemde mit seinen Falten sind die Natur selbst. Die feinste Schrafirung ohne kreuzende Linien macht die Lichter, die schneeweiße Farbe und die nöthigen Schatten; am linken kleinen Finger aber schimmern verschiedene kostbare Steine.

Der dunkle Grund des ganzen Bildnisses ist durch starke gleiche perpendiculär- und horizontallaufende Linien so schön ausgedrückt, daß der dunkle Theil wie der lichte einem sanft hingeblasenen Sand gleichet. Alles ist so flach und ruhig, daß nicht einmal ein einziger ungeschickter Punkt, vielweniger ein einziges Viereck, sondern alles rund darinn erscheint, und mehr schräge hin und her unkennbar kreuzende Linien andeutet.

So viel man also Kupferstiche von den größesten und geschicktesten Meistern sieht, so vielmal wird man auch gewahr, daß alle in Vergleichung des Massonischen Grabeisens entweder trocken, rauh, und grob, oder ängstlich und ungewiß zu Werke gehen. Massons unerschrockene, dreuste, sichere, veste, ungekünstelte, feine und zärtliche, zuweilen starke Manier unterscheidet seinen Grabstichel von jenem so sehr, daß man ihnen zwar einen solchen Stahl wünschen, aber nicht in die Hand liefern kann. Mit den meisten Künstlern arbeitet eine allzu einförmig angenommene Gewohnheit mit einerley Stichel; Massons Hand hingegen hatte zu allen Zeiten eine starke Einbildungskraft, eine durchdringende und geläuterte Vernunft, ein einsichtsvolles Auge mit einer unüberwindlichen Gelassenheit, die reineste Zeichnung, einen geübten und wohl gehärteten zarten Grabstichel, das feinste Kupfer zu ihren Gehülfen und Mitarbeitern; sie widmete nur den feinsten Witz, der scharfen Urtheilskraft und der heitersten Einbildung ihren Gehorsam.

Ich wünschte, daß junge Kupferstecher nichts anders, als die unendlich mannichfaltigen Züge, Gänge und Wendungen des Massonischen Grabstichels lernten, und dieselben anfangs nur stückweise nachahmten, und zum Beyspiel nur seine Straußenfedern, einen Finger, den arabischen Hundskopf, eine Ecke vom Tischtuch, eine Falte vom Hemde, eine Masse vom rothen Kleid, oder blauen

blauen Mantel nachgraben möchten; so würden sie gewahr werden, aus was für einer Ursache der Stichel scharf oder leicht angreifen, krumm, und nicht gerad, geflammt, und nicht rund herum gehen müsse. Sie würden überzeugt werden, daß die kreuzenden Linien meistentheils sowohl zur Zierde, Gleichheit und schönen Fläche, als auch zum Ausdruck des Stoffes, der Materie, der Schatten und natürlichen Farbe dienen, niemals aber der Arbeit nur den geringsten Werth verschaffen; wenn sie nur, um eine zerkratzte Finsterniß anzudeuten, auf Gerathewohl nach allen Seiten hingeworfen, und dem Auge ein abscheuliches und dem Stichel selbst unbekanntes schwarzes Gemenge vorbilden. Jeder Ansatz des Grabstichels sollte wissen zu sagen, warum er dort anfange, und warum er dorthin fahre, oder warum er da scharf oder gelind eingreife. Diese ungeschickte Anwendung des Grabstichels mag ihnen genug seyn, auf Sachen zu denken, welche ihnen nützlich seyn können. Die Liebe zur Arbeit, nebst allen natürlichen guten Eigenschaften des Auges, der Hand und die Geduld bewirket alles, und macht die Unmöglichkeit selbst möglich.

Aus allen diesen Anmerkungen kann man also leicht abnehmen, wie verwegen manche Schriftsteller, vom Kupferstiche auf das Gemälde, oder von diesem auf jenen, ohne beyde gesehen zu haben, mit ihrem Urtheil verfallen. Massons Arbeit übertrifft so gar den Titian, weil

dieser durch seine Kunst seinen Grabstichel aufgemuntert, und weit herzhafter gemacht hat; wo indessen andre das Gemälde in keiner Masse erreichen, oder einen unwürdigen Pinsel nachstechen. Wie wäre es nun möglich, daß man aus einem Kupferstiche die Verdienste eines Malers beurtheilen könne? man beraubet meistens diesen oder jenen seines Ruhmes. Ich rede hier aber nur von Abdrücken, welche zuweilen nichts darstellen, als Kopien von Kopien, ungeschickte Umrisse, verworrene Massen von Lichtern und Schatten, oder welche auch nur Entwürfe, Schizzen und unausgeführte Gedanken eines Künstlers vor Augen bringen. Solche Schriftsteller, deren sehr viele bekannt sind, muß man sich nicht verführen lassen. Sie wollen oftmals aus elenden auch durch die Camera obscura nachgezitterten Schrafirungen ganze Lasten von Regeln heraus ziffern, von welchen sie doch selber wenig verstehn. Eben dergleichen Aristarchen sind auch oft Ursache, warum so viele von der Kunst noch weit entfernt sind; wenige aber, welche grossen Meistern nachstudirt haben, sich bereits auf dem Gipfel dieses fürchterlichen Berges befinden.

Jedoch haben einige in der That auf diesem Wege bereits einen sehr weiten Weg zurück gelegt, welches aber kein Wunder ist, da ihnen bereits die Bahn gebrochen, und bequem darauf fortzuschreiten gemacht ist. Sie haben also keine

Ursache,

Ursache, stehn zu bleiben, sich vor Mattigkeit nieder zu sezen, oder über die Erblickung der übrigen Höhe zu erstaunen, oder sich gar zum Schlaf oder Umkehren zu entschließen. Diejenigen, die vor ihnen herzhaft und muthig fortschreiten, ermuntern zur Nachfolge. Auf dem Wege wieder umkehren ist so leicht, daß, wenn man sich auch ein halbes Jahrhundert so zu sagen aus dem Athem gelaufen hat, man sich dennoch in einem Tage wiederum am Fuß des Berges, im Thal, und in der Dunkelheit befinden kann. Je schwerer eine Last zu seyn scheinet, desto muthiger und herzhafter muß man sie angreifen. Ein Verzagter pflegt sich sogar vor einer leichten Bürde zu fürchten, und dabey auf Hülfe zu warten.

VIII.

Von der Art in Kupfer zu schaben, die man die Schwarzkunst nennet.

Es wird wenigen von den Schülern der Künste bekannt seyn, daß man auch öfters der verdammlichen Zauberey den Namen der belohnungswürdigen Schwarzkunst beyleget, welcher die Unwissenheit und den Aberglauben nicht selten den Weg zum Scheiterhaufen zu nehmen gezwungen hat. Aus diesem Bewegungsgrunde sehe ich mich genöthiget, diese zweydeutige Benennung zu erklären. Ich sage also, daß nicht alle Zauberer Schwarzkünstler sind, ob man gleich unter den letztern einige findet, welche wirkliche Zauberer vorstellen, weil sie nach Belieben, das schwarze weiß, und das weiße schwarz machen, wie wir bald sehen werden. Unter diese kann man mit allem Recht auch manche Kupferstecher zählen, welche durch die schwarze Farbe, wie Masson, schneeweiße Gegenstände vorstellen können. Ihre Kunst befindet sich auch weit mehr Beschwerlichkeiten unterworfen, als die Zauberkunst.

Die Künstler, welche das Kupfer schaben, um eine Figur eben so deutlich auszudrücken, als in Kupfer zu stechen, finden so viel Wege zu fehlen, als jene, folglich eben so viel Schwierigkeiten.

ten. Einige Schriftsteller stecken also in einem großen Irrthum, wenn sie der Schwarzkunst unter diesen Künsten einen Rang einzuräumen fast zu zweifeln scheinen. Ich will zwar nicht in Abrede seyn, daß gewisse ungeschickte Alltagsschaber und Kratzer, die mit allem zufrieden sind, weder einen noch den andern Titel verdienen. Will man aber dabey verharren, daß der Schwarzkünstler, um eine Figur zu verfertigen, weiter nichts thun, als wegschaben dürfe; so ziehe ich daraus die Folge, daß er so künstlich sey, als der berühmteste Phidias. Sein Jupiter befand sich in Lebensgröße mitten im Marmor. Da aber Phidias denselben fleißig hinwegräumte, so stand Jupiter vor seinen Augen. Michelagnolo, der auch selbst keiner andern Meynung war, sagte zum Pabst, der ihn fragte, wie er seine Figur aus dem Stein heraus bringen werde? Heiliger Vater! ihre Statüe befindet sich ganz und im Marmor fertig. Was nun dieselbe herum verdeckt erscheint, das schlage, haue und räume ich weg. so steht sie da, wie Eure Heiligkeit. Der Gegenstand unsers Schwarzkünstlers ist eben also im schwarzen Grunde verborgen. Den schabt er weg, so ist desselben Abbildung auch vor Augen. Schwache Kunstrichter! wie viele Stufen sind nicht vom schwersten zum leichtesten? Warum kann oft derjenige, der das schwerste zuwege bringt, im leichtesten nichts ausrichten? Die Geschicklichkeit ist der Maaßstab, die Verdienste der Künstler auszumessen, keinesweges

aber

aber das Schwere, oder das Leichte, wenn es gleich auf der Waagschaale das Gewicht vermehrt oder vermindert. Der Steinmetz hat unter seinen Händen fürwahr eine schwerere Arbeit, als der Künstler, welcher eine Minerva aus Wachs boußirt. Beyden muß man Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Jedoch ich gehe hiervon ab, und gebe mir dagegen Mühe, die Schwarzkunst zu suchen.

Kupferstechen, Kupfer ätzen, und Kupfer schaben sind von einander sehr unterschieden. Weil wir von jenen bereits schon überflüßig gehandelt haben; so wollen wir uns nun die Schwarzkunst bekannt machen.

Dem Kupferstecher legt man eine schön geschliffene Kupferplatte vor Augen, in diese sticht oder ätzet er seine Zeichnung durch Scheidewasser. Der Schwarzkünstler nimmt auch eine geschliffene Platte, welche er durch ein Kratzeisen solchergestalt rauh macht, daß, wenn die schwarze Farbe darauf gerieben und ein Abdruck davon gemacht wird, das ganze papierne Blatt des Abdruckes kohlschwarz, wie das geschliffene Blatt des Kupferstechers schneeweiß erscheinet. Es herrschet also zwischen diesen zween Künstlern ein vollkommenes Widerspiel.

Der geschliffene Grund ist das Hauptwesen des Kupferstechers, und der zerkratzte Grund die Hauptanlage des Schwarzkünstlers. Seine ganze Arbeit beruhet in diesem rauhen Grunde, welcher

grob

grob und fein, rauh und zart kann gemacht werden, zu welchem Ende verschiedene Werkzeuge bereit liegen müssen, wie wir gleich sehen werden.

Ein Stahl, welcher mondscheinförmig, scharfschneidend, und wie ein dünner, feiner, kurz und seicht eingeschnittener Kampel zugerichtet ist, dienet, den Grund zum Hauptwerk zu verfertigen. Dieser Stahl hat seinen Handgriff, welcher mit der Faust gut gehalten, und dann die geschliffene Platte vest und enge durcharbeitet wird, damit alles, wie die Haut eines Meerhundes rauh werde. Man drückt einen solchen Stahl nach seiner Rundung mit seinen Zähnen ohne große Gewalt sehr enge und mit gleicher Bewegung hin und her in das Kupfer, welches dadurch eine schöne, gleiche und granirte Rauhigkeit, wie Chagrin, bekömmt, und im Abdrucke gleich kohlschwarz erscheint, welche Schwärze nach dem groben oder zarten Kratzeisen entweder sehr rauh oder sammetartig ausfällt. Dieses ist also eine Platte, die bloß zur Hauptarbeit bestimmet ist.

Der Künstler ergreift sodann das Reißzeug, seine Zeichnung auf der Platte zu entwerfen. In dieser Zeichnung sucht er gleich die hellen Theile, und dort fängt er an, diesen Grund mit einem spitzigen scharfen Messer wegzuschaben. Der Raum, den er solchergestalt weggebracht hat, scheint im Abdrucke schon weniger schwarz. Durch das viele oder wenige Schaben kann er eine ganze Schattirung vom Kohlschwarzen bis

auf das Schneeweiße stufenweise heraus bringen. Je tiefer er schabt, desto weißer erscheint der Raum. Beym Stechen und Aetzen arbeitet man also nichts als schwarze Linien und Striche in das Kupfer hinein; beym Schaben hingegen macht man lauter helle Theile, damit das Licht heraus komme; weil jeder Zug des Schabestahls das Schwarze in das Dunkle, dieses in das Helle, und dieses wiederum ins Weiße verwandelt.

Indem nun alles immerfort nur geschabet, und nichts gestochen wird, so entsteht auch nirgends eine scharfe Linie, oder Schrafirung, sondern alles erscheint sanft und fließend, wie eine hingeblasene helle Fläche. Alle Umrisse und Massen in mehr oder weniger Schatten, und in starken oder schwachen Lichtern, lassen an sich nichts, als eine gelinde Fläche der Rundung sehen. Auf diese Weise kann also der Künstler mit Geduld, Liebe, Lust und Aufmerksamkeit die zartesten Dinge ausdrucken, folglich mit großer Geschicklichkeit so wohl geflammte Haare, als Falten und Fleisch, blinkende Waffen, Gruppen von Stoffen, Gewand, Figuren, Bäume, Berge, Steine, Klippen, und ganze Landschaften ohne Grabstichel, ohne Radiernadel mit dem scharfen und spitzigen Schabeisen zu Stande bringen. Alles ist gleich im Anfange am mehr oder weniger groben, oder mehr oder weniger feinen Krützeln in die Kupferplatte gelegen. Dieses aber zuwege zu bringen, bemühen sich manche Künstler um die hierzu nöthigen

Kratz-

Kratzeisen, welche hier zu Lande seltsam sind, daß sie sogar aus England müssen verschrieben werden, wenn sie den zartesten Grund, wie der feinste Sammet ist, in die Platte graben sollen.

Der Schwarzkünstler kann sich aber in einer Arbeit leichter helfen, wenn er fehlt, als der Kupferstecher; dringt dieser mit seinem Grabstichel zu tief in das Kupfer, und wird eine Linie zu stark oder zu rauh; so muß er sich mit dem Polier- oder scharfen Eisen mühsam helfen, die Linie eindrücken, auskratzen, wiederum glätten und sie wieder vom neuen stechen. Wenn hingegen der Schwarzkünstler zuviel weggeschabet hat, so macht er sich an demselbigen Orte mit dem feinen Kratzeisen einen neuen sammetartigen oder groben Grund, und schabt davon weniger hinweg, bis er sein Ziel erreicht.

Weil nun diese Arbeit in nichts als Flächen, keinesweges aber in einer Vertiefung besteht; so leidet die Kupferplatte nicht so viel Abdrücke, als eine gestochene oder radirte. Ist also das Kupfer durch das Abdrücken mehr oder weniger abgenutzt, so kann sich der Künstler durch das Nachschaben und Nachkratzen wiederum weit leichter helfen, auch vieles eher verbessern, als der Kupferstecher. Bey allen diesen Kupferarbeiten ist nun mehrentheils alles an der Kunst zu zeichnen, an der Geduld und Gelassenheit, an einem scharfen und geschickten Auge und an einer wohlgeübten Hand gelegen.

Niemals kann man den Fleiß nach dem schönen Antiquen zu zeichnen genug empfehlen; und niemals ist es genug, die beste Manier solcher Bemühungen durch die Betrachtung und Nachahmung der vortrefflichsten Kupferstiche und Gemälde sich eigen zu machen und sich anzugewöhnen. Ist man so weit gekommen, so bemächtiget man sich aller Beschwerlichkeiten mit gebieterischen Händen und Eisen; man bleibt dabey nicht voller Zweifel stehn, sondern arbeitet solange meisterhaft fort, bis alle Anstände verschwinden.

Sammlungen von allerhand Kupferstichen, besonders, wenn sie von den besten und größesten Meistern herkommen, (weil die schlechten verführen), sind die vornehmsten Wegweiser, wenn man ungefähr nicht fortzuschreiten weis. Eben diejenigen, die wir bisher als künstliche und fleissige Kupferstecher und Schaber gesehen haben, begegnen mir itzo voller Unmuth, und entdecken mir, daß der Kupferdrucker durch seine Kienrußfarbe nicht nur den Abdruck, sondern auch die Kupferplatte durch seine ungeschickte, grobe und verwerfliche Art, die Farbe einzureiben, alles verderbt habe. Ist es wohl erhört, daß sie mit Kreiden und taglöhnerischen sandigten Händen, und mit rußiger abscheulicher schwarzer Farbe die Kupferplatte wie Teller abreiben? Alles ist verloren! Kunst, Mühe, Zeit, Geduld und Gewinn verschwindet. Wie soll man aber

eigent-

eigentlich im Abdrucken zu Werke gehn? Mit gut bereiteter Farbe und mit ämsigen geschickten flachen Händen. Dieses allein verdiente eben einen solchen Unterricht, wie das Kupferstechen. Als Jacob Frey zu Rom seine Arbeit durch den Kupferdrucker verderben sah, so ließ er sowohl die Farbe als geschickte Kupferdrucker aus fremden und weit entlegenen Ländern kommen, bis er endlich seine Stiche mit Vergnügen und Lust sehen konnte. An den meisten Orten aber ist man mit starken Knochen eines Taglöhners zufrieden, der nicht weis, was er in seinen Händen hat, und ohne es inne zu werden, alles dem äußersten Verderben aufopfert.

Die Liebhaber, Kenner und Schutzgötter aller dieser Künste wären vermögend genug, sie in eine vollkommene Aufnahme und in den herrlichsten Flor zu bringen, wenn sie sichs nur angelegen seyn lassen wollten. Es würden heut zu Tage sowohl wie im Alterthum der Griechen und Römer, auch in den mittern Jahrhunderten, die vortrefflichsten Werke geliefert werden können, welche die größte Verwunderung erwecken sollten. Es herrschet noch der alte Verstand und der alte Witz, und am Genie und innerlichen Triebe mangelt es auch nicht; man spürt noch aller Orten eben den Fleiß; die Erfindsamkeit ist noch geschäfftig; es kömmt bloß nur darauf an, daß der Hunger und die nagende Sorge des Unterhaltes auf die Seite geschafft werde. Ist dieser Stein

des Anstoßes aus dem Wege geräumt; so wird der enge Kreis der Künste sich gewiß erweitern. Man wird neue Parrhasien, neue Polykleten, neue Urbiner und neue Massonen im Staate prangen und ihn zieren sehen. Läßt man aber den Pinsel, den Meisel und den Grabstichel im Staube herum liegen; so wird man wiederum die ungeschicktesten Kunstmärtyrer als Wunderthiere verehren.

Plurimus inde labor Tabulas imitando juvabit
Egregias, operumque Typos; Sed plura docebit
Natura ante oculos praesens; nam firmat et auget
Vim genii, ex illaque artem experientia complet.

Du Fresnoy.

IX.

Kurze Geschichte einiger Maler und Bildhauer, nebst ihren Werken.

Die Malerkunst war unter den alten Griechen in ihrer größten Vollkommenheit. Die Hauptschulen blühten zu Sicion, itzo Foica in Morea, hernach in der Insel Rhodus, dann zu Athen, heut zu Tage Satine, und endlich zu Corinth in Morea. Aus Griechenland kam sie nach Rom. Sobald aber die römische Macht durch Kriege und übermüthige Pracht zu sinken anfieng; so verschwand und verlor sich die Malerey mit allen andern schönen Künsten und Wissenschaften. Um das Jahr nach Christi Geburt 1240 aber wurden wiederum verschiedene Gelehrte und Künstler aus Griechenland nach Florenz berufen, woselbst Cimabue, ein Florentiner, der erste war, welcher ihren Unterricht suchte, und die Malerkunst von ihnen erlernte. Im Jahr 1276 folgte ihm Giotto, bis endlich unter der Anführung des Domenico Ghirlandai, welcher eine gothische und trockene Manier hatte, im Jahr 1450 der weltberühmte Michelagnolo Bonarotti sich hervorthat. Dieser Mann lebte unter den Päbsten Julius II Leo X Paulus III und andern. Er brachte es in der Malerey in der Sculptur

und Architectur so weit, daß er alle seine Zeitverwandten nnd Nachkommen in der Vortrefflichkeit seiner Werke übertraf, und noch heute allen zum Muster dient. Weil aber die Mißgunst ihren Platz immer behauptet; so ward auch dieser vortreffliche Künstler in spätern Zeiten wegen der Stellungen und Geberden seiner Figuren sehr oft getadelt, ob er schon die Natur auf das genaueste nachahmte, wie sie ihm in Italien vor Augen kam.

Zum Beyspiel dient ein Engel, den er in Wolken vorstellte, der über den Tod des gekreuzigten Gottmenschen so sehr weint, daß er den Zuschauer selbst zum größten Mitleiden bewegt. Dieser Engel steifet sich auf beyde Ellenbogen, mit beiden Händen aber unterstützt er die Wangen so beweglich, als wenn er mit aller Heftigkeit, und so zu sagen, seine Thränen mit Gewalt vergießen wollte. Diesen Umstand erklären einige für ungeschickt und bäurisch, ohne zu betrachten, was die ungekünstelte Natur für Bewegungen mache, und was ein überwiegender Schmerz für Ausschweifungen verursache, zu geschweigen, was sich für ein großer Unterschied in verschiedenen Ländern durch die Leidenschaften äußere. Man stelle sich nur einen traurigen, zornigen oder verliebten Italiäner, und einen in gleichen Umständen verwickelten Gasconier vor; so wird man bey jenem entweder in Verwirrung, Schrecken oder Lust gerathen, bey diesem hingegen fast allezeit in

ein

ein lautes Gelächter ausbrechen. Man hat also nicht Ursache, sich zu verwundern, wenn eine Nation die andre wegen ihrer Geberden tadelt, und dieselbe verachtet. Hat nicht ein Franzose den Antinous deswegen verspottet, weil er nicht gerade, aufrecht, mit stutzerischen Geberden, gebietenden Armen, und wohl auswärts gesetzten Füssen sich darstellet? So vortrefflich die Kunststücke eines Landes sind, so tadelhaft erscheinen sie in den Augen der Fremden. Daher kommt es auch, daß alles so verachtet wird, und daß mancher nur seine eigne Arbeit oder sich selber zu erheben gedenket. Die ungezwungene Natur findet bey solchen Leuten keinen Beyfall. Dergleichen Umstände haben gemacht, daß bey solchen Beobachtern der Geschmack des Michelagnolo in der Zeichnung nicht fein genug ist, seine Umrisse nicht zierlich sind, und seine Falten in Gewändern weder schön noch gefällig lassen, sondern wunderlich heißen. Solche fremde Gäste trieben ihr Gutachten noch weiter, wenn sie vorgeben, daß er in seiner Composition ausschweifend und verwegen sey, und im Perspectiv sich zu vieler Freyheit bediene. Sein Colorit sey weder recht wahrhaft, noch recht lieblich. Er habe weder Schatten noch Licht verstanden. Was würde aber Bonarotti gesagt haben, wenn er alle diese Lobsprüche selbst vernommen hätte? Jedoch Geduld, es kommen auch andre von reiferer Einsicht, welche bekennen; Er habe gelehrt gezeichnet; seine Kenntniß der Glieder und Beine sind vollkommen;

er habe die Verrichtung und Lage der Muskeln weit besser, als alle, auch sogar die heutigen Maler gewußt: in seinen Figuren herrsche eine ernsthafte Größe, welche er in vielen Sachen mit dem besten Vortheil angebracht habe.

So eifrig nun ganz Italien die Gemälde und Statüen unsers Michelagnolo zu allen Zeiten für Wunderwerke gehalten hat, so heftig blickt aus obigem Tadel ein neidischer, eifersüchtiger und stolzer Nationalhaß hervor, ohne, daß ein solcher Critiker dabey sagen kann: Son pittor anche mi. Ist er ein Maler, so redet er wider sein Gewissen, oder verachtet, was er nicht versteht. Ist er kein Maler, so soll er vorher sechzig Jahre, wie Bonarotti, die Kunst üben, und alsdann zusehen, wie weit er es in seiner Kunst gebracht habe.

Endlich sehen sich auch andre genöthiget, diesem großen Manne in der Architectur Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. In dieser, sagen sie, habe er allen, auch sogar den antiquen Bauverständigen den Vorzug streitig gemacht, und dieses werde durch die St. Peterskirche zu Rom, durch St. Giovanni zu Florenz, durch das Capitolium, den Palast Farnese il Dado genannt, und durch sein eigenes Haus erwiesen.

Hier muß ich den Schülern zu Gefallen eine kleine Anmerkung machen, die mich sehr oft in Erstaunen gesetzt hat, die aber sehr vielen andern

Lieb-

Liebhabern fast niemals bekannt geworden ist. Im Capitolio sind sehr viele große Colonnen, deren Capitale durchaus mit drey oder vier Idealgesichtern oder Larven geziert sind, deren Anzahl sich beynahe auf vierhundert Stücke beläuft. Ein Schwermüthiger darf nur dieselben betrachten, so wird er auf einmal gesund und munter werden. So groß die Menge derselben ist, so groß ist auch ihr Unterschied. Man findet nicht eine, welche mit einer andern nur die geringste Aenlichkeit hätte. Alle die Masken, wie sie die Italiäner nennen, sind voll Witz, Geist, Feuer und Lebhaftigkeit; alle mögliche Gestalten und Leidenschaften sind darinnen angebracht. Ihre Gesichtszüge sind so verständig, sinnreich und scharfsinnig, daß man über die unbeschreibliche reiche Erfindsamkeit erstaunen muß. Man sollte fast glauben, daß alle in der Natur nur möglichen wunderlichen Gesichtsbildungen darinnen gegenwärtig und erschöpft wären, welches den Reichthum und Ueberfluß in den Erfindungen des Michelagnolo unverfälscht zu erkennen giebt.

Damit aber dennoch dieser große Mann verkleinert werden möge, so finden sich gewisse Schriftsteller, welche seinen Moses, sein jüngstes Gericht und die ganze päbstliche Kapelle mit Stillschweigen übergehn, damit sie dasjenige nicht loben dürfen, was der tiefen Einsicht und natürlichen Vernunft gemäß ist. Sie wollen mit aller Gewalt in der Finsterniß herum tappen, damit

ihrem verderbten Genie kein Abbruch geschiehet, nach welchem alle ihre Figuren, wie nach der Mode abgerichtete Schauspieler, Stuzer und Hofjunker erscheinen. Das eingewurzelte Vorurtheil lässet solchen Leuten nicht zu, das Natürliche, Einfältige und Ungezwungene zu erdulden. Alles muß ihrer abgeschmackten Einbildung gemäß, gekünstelt, gezwungen, geflogen, gewunden, ausschweifend, ja sogar toll, wie antique Bacchantinnen, stürmisch, oder so unförmlich seyn, damit es nur der naiven Natur nicht änlich erscheinet.

Der farnesische Herkules, zum Beyspiel, würde dergleichen feurigen Augen weit ansehnlicher vorkommen, wenn er mit einem troßigen Anblick, gebietenden Arme, und in einem affectirten Schritt aufrecht dastünde. Wenn die Löwenhaut wie eine Staatsperücke mit vielen Locken auf dem Kopfe prangete, und ihn, wie eine Feldherrnschärpe umwickelte; so würden sie ausrufen: Also zeigt er seine völlige Stärke, Majestät und Macht.

Wenn die Pallas nicht mit einer Buckelhaube einer griechischen Göttinn versehen wäre, sondern mit einer Amazoninn oder Margotton aus Languedok eine Aenlichkeit hätte, dabey ernsthaft, gerade, auf dem linken Fuß mit unterstüßtem linken Arm darstünde, und endlich der rechte Ellenbogen und Arm mit der Lanze mit überschwungenen Mantel ausgestreckt wären; so würde sie

artig,

artig, göttlich, und weit majestätischer erscheinen. Ließe man ihr überdieses noch die Hyene des Neides mit dem rechten Fuß den Kopf zerquetschen; so würde man sie gar nicht für die sanfte Pallas, sondern für den Alcides ansehn. Solche Statüen sollen die schöne, reizende und entzückende Natur vorstellen, welche man nachahmen sollte. Hierdurch wollen gewisse Künstler dasjenige verstanden wissen, was sie Pittoresco nennen.

Raphael von Urbino, der im Jahr 1483 geboren und 1520 gestorben, folglich ein Zeitgenosse des Michelagnolo ist, lernte vom Pietro Perugino die Zeichnungs- und Malerkunst. Ob nun gleich dieser Mann mit der Natur ziemlich bekannt war, so fiel dennoch seine Manier in das Trockene, Dürre und Kleine. Dessen ungeachtet aber muß doch Raphael von ihm das Geheimniß der Umrisse vollkommen gelernt haben; denn er übertraf bald nicht nur seinen Lehrer, sondern auch die alten Griechen, und noch bis auf den heutigen Tag hat ihn von seiner Zeit an, nämlich in zweyhundert und funfzig Jahren kein einziger Maler übertroffen. Damit er aber diesen Rang nicht allein vollkommen behaupten möchte, so wird ihm Correggio in der Anmuth, Titian im Colorit vorgezogen. Man sage aber, was man wolle, so zweifle ich immer daran, ob dieses Urtheil in allen seinen Gemälden statt habe. Seine Wahl in den Stellungen, seine Köpfe und

ihre Verzierungen, seine Kleidungen und Falten, seine Manier in der Zeichnung, die Mannichfaltigkeit, die Contraste, der Ausdruck, und alles, was er malte, ist unübertrefflich. Denn die Grazien, welche ihm so eigen waren, daß sie ihm in allen seinen Arbeiten, ohne den geringsten Fehler zu begehen, dienten, überwogen alle seine Kunst. Man findet kein Werk in der Welt, so dem seinigen verglichen werden kann. Raphael fand schon als ein Jüngling, so geschickt er auch war, Lästerer seines Namens, indem sie ihn il Boccalajo d'Urbino, den Töpfer von Urbino nannten, weil er auf irrdenes Geschirr von Faenza malte, und es so hoch brachte, daß man heute noch dergleichen Schaalen und Schüsseln von seinem Pinsel für unschätzbar hält. Andre Malerschulen konnten auch sogar in spätern Zeiten seine Arbeiten nicht unangetastet lassen. Man bemühte sich mit aller Gewalt, in seinen Gemälden einige Fehler zu entdecken; theils seinen Ruhm zu verdunkeln, theils aber sich selbst groß zu machen. Man fieng auch an, seine Umrisse anzutasten. Allein umsonst! die Zaubermacht seiner Kunst vereitelte alle Angriffe. Das unschätzbare Gemälde, die Familia Sacra ist ein Beweis, wie schwach der Tadel sey, wenn er auf dergleichen Kunststücke verfällt. Man gab sich die äusserste Mühe in diesem Schatz einige Mängel ausfindig zu machen. Man entdeckte sie gar bald, und man fieng schon an zu frohlocken, da man im ganzen Bilde keine Reflexe oder Wiederscheine

fand. Raphaels unüberwindlicher Pinsel war aber so glücklich, daß er sich selber zu vertheidigen im Stande war. Raphael fieng an, den Tadler in die Schule zu führen, und ihm zu erklären, was die Wiederscheine sind, und wo sie statt haben. Man will behaupten, sagt er, daß die Wiederscheine in einem Gemälde nothwendig angebracht werden müßten, weil sie den Figuren mehr Glanz und Schönheit gäben; Titian habe sie genau in Acht genommen, und man könne ein Bild ohne Wiederschein nicht einmal entschuldigen, geschweige denn für tüchtig angeben. Allein solche Kunstrichter, fuhr er fort, denken daran nicht, daß dergleichen Wiederscheine die Stärke eines Gemäldes vermindern, weil sie verursachen, daß alle Gliedmaaßen eines Körpers durchsichtig erscheinen. Da nun diese Glieder auf einer Seite durch das Hauptlicht beleuchtet, und auf der andern durch ein zweytes Licht helle werden, wo sie doch am Schatten Theil haben sollten; so erscheinen sie, als wenn sie aus einer durchsichtigen Materie wie Glas oder Crystall, wo der Tag durchscheint, gemacht wären, welches den Figuren weder Stärke noch Erhobenheit giebt, sondern sie schwächt und aller Rundung beraubt.

Unterdessen ist es doch ausgemacht, daß in der Natur dergleichen Wiederscheine, wenn die Theile des Tags durch dieselben beleuchtet sind, wahrgenommen werden, und die Maler dieselben in Acht nehmen

nehmen müssen. Allein, man muß in diesen Zufällen eine gute Wahl treffen, und sich derselben mit Bescheidenheit bedienen, damit das Nebenlicht das Hauptlicht nicht schwäche und vermindere, folglich das eine oder andre Glied dadurch weniger Rundung bekomme.

Man bedenke hierbey auch dieses, daß Raphael seine Figuren in einem Zimmer vorgestellt hat, welches durch ein besondres Tageslicht beleuchtet ist, das nur von einer Seite eindringt, folglich die Theile, welche von dem Hauptlichte nichts erlangen, durch keine Wiederscheine hell werden können; denn die Theile, auf welche das ganze Tageslicht fällt, werfen ihren Schatten auf jenes, welches den Wiederschein machen sollte. Also hat Raphael dieses sehr wohl in Acht genommen, daß durch den Gegensatz der Lichter und der Schatten seine Figuren eine Stärke erhielten. Hat gleich Titian Wiederscheine gemacht, so hat er mehr auf den Glanz seines Colorits, als auf die Natur und Wahrheit der Sachen, wie sie sind, Achtung gegeben. Wo Raphaels Augenmerk nichts anders war, als die schönsten Theile der Natur zu wählen, um seinen Figuren Stärke, Größe und Majestät zu geben, da hat er die Wiederscheine mit Klugheit auffer Acht gelassen, weil eine solche Gattung von Licht gemeiniglich nur alsdenn statt findet, wenn die Figuren durch ein allgemeines Licht unter freyem Himmel beleuchtet werden. Denn weil in solchem Fall

alle

alle Theile davon umrungen sind, so wirft einer auf den andern seinen Schein, dergestalt, daß die Wiederscheine der Kleidungen sich zuweilen vermischen und so gar am Fleisch verwirren. Hingegen können in einem geschlossenen Orte, welcher nur von einer Gegend her den Tag erhält, keine dergleichen gegenscheinende Lichter, wie in einer freyen Gegend seyn. Leonardo da Vinci hält es auch denjenigen Malern sehr für übel, welche im Zimmer starke Figuren zeichnen, und dieselben hernach in eine Geschichte setzen, welche im offenen Felde vorgeht, wo alle Figuren durch ein allgemeines Licht erklärt werden; denn eine solche Figur wird sehr starke Schatten haben, dergleichen im Felde nicht erscheinen. Raphael hat alles dieses genau eingesehen, und es sich nach der Beschaffenheit des Ortes, oder der Umstände, besser als andere, zu Nutzen gemacht.

Liebhaber der Kunst, welche niemals Gelegenheit haben können, das Original dieses Raphaelischen Gemäldes zu Paris im Cabinette des Königs zu sehen, mögen sich mit dem Kupferstiche begnügen, welchen Anton Masson, von diesem aber Jacob Frey, nach diesem kostbaren Bilde verfertigt haben. Man sieht auch bey denen P. P. Barnabiten zu Wien davon eine schöne Copie. Raphaels berühmten Propheten, welcher bey dem P. P. Augustinern zu Rom in der Kirche in Fresco gemalt zu sehen ist, kann man auch zu Wien im heiligen Kreuzerhof in einer

schönen

schönen Copie betrachten, welche der Hand des Augustin Caracci ziemlich nahe kömmt.

Raphael hatte viel Schüler, worunter Julius Romanus, Polidor Giovanni vom Udino, und andre waren. In der kaiserlichen Bibliothek zu Wien kann man von allen einige Abhandlungen in einem Bande sehen. Giovanni Battista Armenini sagt in seinem Buche von der Malerey: Er habe die so genannten Logen oder Gänge im Vatican durch die geschicktesten jungen Leute copiren gesehen, welche Arbeit dem Herrn von Fugger nach Antwerpen geschickt worden sey. Eine zweyte Copie aller dieser Raphaelischen Gänge haben die nämlichen Künstler für den spanischen Hof verfertiget. Vermuthlich sind diese Werke von dorther nach Wien gekommen.

Raphaels Kupferstecher war Marcus Antonius, dessen Arbeiten wegen der genauen Umrisse unverbesserlich sind. Er war Raphaels Maurer, der ihm beym Frescomalen den Kalk auftrug, und also von ihm die Zeichnungskunst lernte. Er brachte es so weit, daß, wenn er sagte: Lascia fara me Marc Antonio, Raphael auf ihn sich verlassen konnte.

Die Hauptwerke dieses großen Künstlers sind die Zimmer oder Säle im Vatican, die Transfiguration à S. Pietro montorio, der kleine farnesische Palast zu Rom, und die Geschichte der Apostel, welche Dorigny in 12 Kupferplatten gestochsten

stochen hat. Unter seinen Erzengel Michael schrieb er seinen Namen folgendermaßen: Raphael Urbinus pingebat MDXVII. Dieses Gemälde ist im Cabinet des Königs in Frankreich zu Versailles. Von dem Unterschiede des Wortes pingebat und pinxit haben wir schon anderwärts geredet.

Julius Romanus, oder Giulio Romano, war der vornehmste Schüler unsers Raphaels. Sein Begriff war erhaben, und seine Stellungen wußte er mit Verstande zu wählen, ausser, daß man ihn dabey einer gewissen Trockenheit beschuldigte. In der kaiserlichen Gallerie zu Wien sieht man Stücke von seiner Hand, welche die Wahrheit in der Zeichnung vollkommen anzeigen, ausser, wie einige wollen, daß sie allzu scharf, mithin ein wenig hart scheinet. In der Gallerie des fürstlichen Palastes Barberini zu Rom sieht man zwey Portraite einander so änlich, daß man sie schwer unterscheiden kann. Es stellt Raphaels Liebste vor, welche er selbst abgemalt, Giulio Romano aber copirt hat. Man zweifelt fast noch daran, welches das Original, und welches die Copie ist. Auf beyden steht im Armbande Raph. Urb. gemalt.

Polidoro, oder Pulidoro da Caravaggio aus der Lombardie, und Maturino, ein Florentiner, zween junge Bursche, welche Raphaels Maurern Kalk zutrugen, und desselben Schüler bedienten, wurden endlich so berühmte Maler,

daß ganz Rom an ihnen eine Freude hatte. Sie malten sehr viele auswendige Mauren von gemeinen Häusern, Palästen und Kirchen mit einer Farbe, wie halberhabene, grau, und metallmäßige antique Arbeit. Polidoro wurde im Zeichnen, in der Manier und Uebung so verwunderungswürdig, daß er so zu sagen halb Rom mit seiner Kunst bereichern konnte. Er ahmte die antiquen halberhabenen Arbeiten besser nach, als Julius Romanus, und bereicherte die Malerkunst mit unzähligen Erfindungen von Kleidungen, Verzierungen, Gruppen und Landschaften. Rom wurde damals durch den Bourbon geplündert, und Polidoro nebst andern vertrieben und nach Meßina flüchtig; dort erwarb er ein ziemliches Vermögen, weswegen ihn auch sein Bedienter ermordete, welches ohngefähr um das Jahr 1530 geschah. Noch heute bewundert Rom die Ueberbleibsel dieses Künstlers.

Giovanni Bellino, ein berühmter Maler zu Venedig, war Titians erster Meister, von dem er anfangs das Colorit annahm, endlich aber es so weit brachte, daß er ihm so gar auf Befehl des Senats einige Schildereyen nacharbeiten und verbessern mußte. Titian wurde kaum den Pinsel des Giorgione gewahr, so ahmte er ihn schon nach, und übertraf ihn auch noch in der Leichtigkeit und Uebung. Vom Titian haben wir bereits anderwärts geredet, und es ist hier weiter nichts zu erinnern, als daß Paul Veroneſe,

nese, Tintoretto und viele andre seine Schüler gewesen sind.

Paul Veronese war in der Art seiner Weiberköpfe anmuthig, in den Kleidungen veränderlich, in allem lebhaft und leicht, in den Umrissen aber verbesserlich. Seine Composition ist zwar gemein; allein seine Farben und andre Sachen in seinen Gemälden entzücken den ersten Anblick so sehr, daß man darüber die Unvollkommenheiten vergißt.

Tintoretto nennte sich von Geburt Jacob Robusti. Er studirte Titians Colorit sehr fleißig, am meisten aber, was er vom Michelagnolo sehen konnte. Er war stark in der Uebung, ob er sich gleich manchmal übereilte. Sein Feuer, seine Lebhaftigkeit und sein Eifer zu malen konnten sich mit der Gelassenheit nicht vertragen. Der Senat gab Befehl, daß die Künstler zu einem Gemälde ihre Schizzen oder Entwürfe verfertigen sollten, damit er zur Ausführung den Geschicktesten erwählen könnte. Tintoretto wollte mit Schizzen die Zeit nicht verlieren, sondern er verfertigte das ganze Werk nach dem vorgeschriebenen Maaß und Verfassung, wenn andre erst darauf studirten. Man erstaunte über die Geschwindigkeit und Kunst, in welcher ihm alle andre weichen mußten. Seine Gemälde sind schön, und sein Colorit wird von jedermann bewundert, ohngeachtet die Umrisse nicht allemal die reinsten sind.

Correggio, von seinem Geburtsort, oder vielmehr von seinem Vater Anton Allegri genannt, besaß eine so gratiöse und ihm eigene Einfalt in seinen Weiber- und Kinderfiguren, in seiner Kleidung, Colorit und Erfindung, daß er alle Maler übertraf. Seine Manier in der Zeichnung und Arbeit ist groß, und der Pinsel der leichteste und angenehmste. In allen seinen Gemälden herrschen Stärke, Rundung, Lieblichkeit, Anmuth und Lebhaftigkeit der Farben. Seine Lichter sind wunderbar ausgetheilt, wodurch alles stark und erhaben wird. Er breitete das Licht aus, und ließ es sich am Ende dermaßen nach und nach im Braunen verlieren, welches die Rundung und Erhabenheit verursachte, ohne daß man wahrnehmen konnte, woher eine solche Stärke und Zufriedenheit des zuschauenden Auges herrühre. Seine Art, Köpfe, Hände, Füsse und andre Theile zu zeichnen, ist der Nachahmung würdig. Er malte mit einer solchen Vermischung und Eintracht der Farben, daß seine größesten Gemälde einem vorkommen, als wenn sie in einem Tage angefangen und ausgeführt wären, oder, als wenn sie in einem Spiegel erschienen und glänzten. Er lebte nicht länger als 40 Jahre, und starb 1534, und war also lange Raphaels Zeitgenosse. Er konnte dahero, wenn er ein Bild von ihm zu sehen bekam, und es ernstlich betrachtete, mit aller Billigkeit gleichsam in einer Entzückung ausruffen: Son pittor anche mi, welches ihm seit 230 Jahren nicht widersprochen worden,

den, auch allem Ansehn nach zu keiner Zeit mehr wird können streitig gemacht werden.

Parmiggiano oder Parmiggianino, oder nach seinem Geschlechtsnamen Francesco Mazzuoli genannt, war zu Parma im Jahr 1504 geboren. In der Zeichnung, Erfindung und im Colorit sind seine Gemälde vortrefflich; seine Stellungen und Gruppen schön und unverbesserlich. Die Plünderung der Stadt Rom verjagte ihn, wie viele andre, von diesem Orte; von seinem Kupferstecher wurde er zu Bologna bestohlen, daher begab er sich nach Parma, und legte sich auf die Alchymie, welche ihn viel Zeit und endlich das Leben kostete.

Leonardo da Vinci wurde durch seine Feder so sehr berühmt, als durch seinen Pinsel. Sein Genie verleitete ihn anfangs auf lauter wunderliche, ausserordentliche Gegenstände, und erschreckliche Thiere, wovon er einige zu Vinci, einem Schloß unter Florenz, wo er ohngefähr um das Jahr 1450 geboren ward, zum Erstaunen malte. Was ihm von dergleichen unter die Augen kam, faßte er stark ins Gesicht, und zeichnete es gleich zu Hause, woraus auch hernach seine Caricaturen entstunden, welche erst 1730 in Kupfer gestochen ans Licht getreten sind. Er war unter allen Malern, die vor und nach ihm gelebt haben, der gelehrteste. Sein Buch von der Malerey wird so hoch geschätzt, daß ich es in Paris um sechs Louisd'or nicht erhalten konnte. Ich rede aber hier

von der Auflage in Folio, in welcher die Zeichnungen von der Hand des Poußins herkommen. Er schrieb auch von der Anatomie des menschlichen Körpers und des Pferdes die vortrefflichsten Abhandlungen. Seine Schriften befinden sich in der ambrosianischen Bibliothek zu Meyland, wo ich sie alle gesehen habe. Dieser große Universalist kömmt in diesem Werke auch anderwärts vor.

Seine Lebensbeschreibung findet man bey seinem Buche von der Malerey, welches auch in die deutsche Sprache übersetzt ist. Leonardo da Vinci malte nach der Kunst und Art, wie er sie gelehrt hatte.

Andreas del Sarto; wenn dieser so viel Herz und Muth, als Colorit, Zeichnung und Erfindsamkeit gehabt hätte; so wäre er einer von den glückseligsten Malern geworden. In seinen Figuren herrscht die höchste Vollkommenheit. Seine Köpfe von Weibern, Kindern, Jungen und Alten sind natürlich, anmuthig, lebhaft und munter hingemalt. Das Gewand steigt bis zur Verwunderung, und das Nackende ist unübertrefflich. Er ward im Jahr 1478 zu Florenz geboren, allwo sein Vater das Schneiderhandwerk trieb; daher hieß man ihn den Schneider Andreas del Sarto. Er studirte nach Cartonen des Michelagnolo, und des Lionardo da Vinci. Er und San Sovino, sein Freund, waren fast immer beysammen, und ihre beständigen Unterhaltungen waren nichts als Gespräche

spräche von der Beschwerlichkeit ihrer Künste, in welchen sie vortrefflich wurden. Wie sehr wäre es zu wünschen, daß manche junge Leute sich lieber mit dergleichen unterhielten, als mit andern murrischen, schwermüthigen, gehäßigen, ausschweifenden, stürmischen und nichtswürdigen Zeitvertreibe, wodurch sie nur das Gemüth beunruhigen, und die Künste schwächen. Andreas zierte die Stadt Florenz durch unzählige Gemälde, welche noch bis auf den heutigen Tag bewundert werden, und wovon Octavianus Medices viele in seine Gallerie bekam. In seinen großen Compositionen herrschet die wahre Natur, zuweilen malte er gar die Portraite seiner Freunde darunter. Seine Geschicklichkeit war so groß, daß er Raphaels Gemälde bis zu einer zauberischen Aenlichkeit nachahmen konnte, wie dieses folgende Begebenheit beweist: Fridericus II. Herzog von Mantua, kam nach Florenz, und sah unter den Gemälden des Octavianus Medices das Portrait des Pabstes Leo X. von der Hand des Raphaels. Von Florenz trat er die Reise nach Rom an, dem Papst Clemens VII seine Ehrfurcht zu bezeugen. Friedrich begehrte vom Pabst, er wollte es doch beym Octavian zu Florenz dahin zu bringen suchen, daß er ihm gedachtes Portrait schenken möchte. Sein Wunsch ward erfüllt. Weil aber Octavian sich dieses Schatzes nicht berauben wollte, so trug er dem Andreas del Sarto auf, in geheim eine Copie davon zu verfertigen. Dieses geschah so glücklich, daß Octavian selbst nicht

wußte, welches Stück das Original wäre. Er schickte also die Copie nach Mantua, wo Julius Romanus, Raphaels Schüler, selbst zugegen war, und dem Herzog diese Schilderey über die Maaßen, ja so sehr lobte, daß er ihm darinn einige seiner Pinselstriche anzeigte, welche er in Gegenwart des Raphaels, als er es malte, daran gemacht habe; diesen Theil hat Raphael, sagte Julius, jenen aber meine Hand gemalt; so sehr verkannte Julius seine eigene und Raphaels Arbeit. Als zu eben der Zeit Giorgio Vasari zum Herzoge nach Mantua kam; so war dieses das erste, daß er ihm gleich dieses schöne Gemälde sehen ließ. Vasari aber sagte endlich auf Zudringen des Herzogs voller Zweifel zu ihm: Dies Portrait ist zwar kostbar, allein Raphael hat es nicht gemalt. Julius, welcher zugegen war, rief mit dem größten Eifer aus: Wie? nicht? Merke nur einmal auf meine eigene Pinselstriche, und halte Raphaels Art und Kunst dagegen. Sie haben es vergessen, antwortete Vasari, ich habe es gesehen, als Andreas del Sarto diese Copie zu Florenz in Gegenwart des Octavianus Medices malte. Ich beweise dieses dadurch: Diese zwey Stücke stunden zu Florenz beysammen, und weil man sie nicht unterscheiden konnte, so wurden sie verwechselt; Sarto aber hatte auf das seinige ein Zeichen gemacht. Man darf es nur umkehren, so werden wir es finden. Julius, der es begierig umwandte, erschrack, da er das Merkmaal sah, und sagte: Man mag sagen, was

man

man wolle, so schätze ich diese Copie eben so hoch, und noch höher, als wenn sie Raphael selbst gemacht hätte, denn es ist übernatürlich, daß ein Künstler dem andern so ähnlich werden könnte. Genug, daß die Kunst unsers Andreas del Sarto in Vergleichung eines so großen Meisters so wohl, als ohne denselben vortrefflich ist. Auf diese Weise ward der Herzog befriediget, und Florenz des Raphaelischen Schatzes nicht beraubt; beyde sind aber heute zu Florenz in der großen Gallerie.

Ueberhaupt sieht man in allen Gemälden unsers Andreas nichts als Größe, Majestät und Anmuth, alles lebt, und erweckt Verwunderung. Als Florenz im Jahr 1529 belagert und in den Vorstädten alles verheeret wurde, so traf dieses Unglück auch das Kloster S. Salvi, wo der Kriegsmann zu plündern und eine ungeheure Zerstörung anfieng. Nachdem er aber in das Refectorium eindrang, und die Gemälde des Andreas del Sarto erblickte, so ließ er dasselbige unverletzt, und griff davor anderwärts alles mit der größten Wuth an.

Andreas hatte von Natur die Gabe, sanft und anmuthig zu zeichnen, und leicht und lebhaft sowohl in Fresco als in Oel zu coloriren. Er hielt sich einige Zeit in Rom auf, sah den Ueberfluß der antiquen und modernen Sculptur und Malerey; beobachtete die Menge der Schüler des Raphaels, wie muthig und genau sie in der

Zeichnung, im Arbeiten sicher, und ohne Mühe zu Werke giengen; daher machte er sich hernach zu Florenz alles zu Nutze, besonders weil er Schatten und Licht vollkommen verstund. In Fresco malte er, daß man denken mußte, er habe alles in einem Tage vollbracht. Er berührte auch keinen Zug jemals mehr im Trockenen. Mit einem Worte, seine Verdienste stiegen so hoch, daß sein Name dadurch verewigt wurde.

Ludovicus Caracci studirte zu Parma, und ahmte dem Correggio nach, wurde in der Zeichnung vortrefflich, und im Colorit so angenehm, daß Guido ihm darinn nachzufolgen trachtete, nachdem er vorher Hannibals Manier studirt hatte. Ich besitze ein vom Ludovico auf Holz gemaltes kleines Stück, welches so erhaben als ein Basrilievo zu seyn scheint. Man nimmt darinn nicht nur den Correggio, sondern auch den Raphael wahr; ganz Italien schätzt seine Arbeit sehr hoch. Nebst obigem Bilde habe ich auch desselben radirte Zeichnung von seiner Hand.

Annibal Caracci, Ludwigs Bruders Sohn und Schüler, hieng auch meistens dem Correggio, Raphael und Titian an; Raphaelen aber konnte er nicht erreichen, ob er schon alles unternahm und fleißig ausführte. Seine Manier war groß, und sowohl im Zeichnen als Malen vortrefflich. Sein Genie wurde so sehr bewundert, daß die Italiäner ihn Annibale il terribile

ribile, den erschrecklichen nannten, gleichsam, als wenn er in der Malerey das wäre, was Annibal von Carthago in der Kriegskunst vorstellte. Sie hatten auch Ursache darzu: denn die Malerkunst gerieth in solchen Verfall, daß Annibal Carracci der erste war, der ihr zu seiner Zeit wiederum auf die Beine half, so, wie Cimabue, Ghiotto, Raphael und andre sie wiederum in Ansehn brachten. Alles fieng an, in gewisse Manieren zu verfallen, und dem Eigensinn den Zügel schießen zu lassen. Florenz und Rom hatten niemanden mehr, der die Augen auf das Antique und Raphaelen zu werfen dachte. Zu Venedig verlohr die Kunst ihren Ruhm mit dem Tode des Tintoretto. Rubens schleppte die Kunst aus Italien mit sich fort, und Barocci mußte zu Urbino schmachten. Mit einem Worte, ganz Italien sah sich auf einmal von allen Malern entblößt, bis endlich Bologna eine neue Mutter und Schutzgöttinn dieser in den letzten Zügen liegenden Kunst wurde. Diese Stadt war es, welche den Annibal Carracci zeugte, und ihn mit allen Gaben der Natur so reichlich ausrüstete, daß er seine Vettern, Brüder und Meister übertraf. Sein Vater, Antonius, ein Schneider von Cremona, ließ seinen Sohn Augustin malen, Annibalen aber die Goldarbeit lernen. Ludovicus, sein Bruder, unterrichtete dem Annibal im Zeichnen, worinn er auch so stark wurde, daß er schon als ein Knabe die Straßenräuber der Obrigkeit kenntlich vorzeichnen konnte, welche ihn und seinen

nen Vater beraubt hatten. In seinem zwanzigsten Jahre ahmte er schon dem Correggio und Titian nach. Er kam nach Venedig zum Bassano ins Zimmer, und griff daselbst nach einem Buche. Er fand sich aber betrogen, weil es nur gemalt war. Er und Augustin kamen nach Bologna zurück, woselbst sein Meister Ludovicus von ihm das Colorit lernte, das er mitbrachte, und auf diese Art nahm die berühmte Akademie der Carracci ihren Anfang. Alles lief ihnen zu. Diese drey Carracci, Ludovicus, Agostin und Annibal arbeiteten zwar mit gleichem Eifer, aber nicht mit einerley Erfolge; jedoch behauptete Annibal den ersten Rang. Sie malten aber nicht einer nach dem andern auf einer Leinwand, an einem Gesichte, an einer Nase, wie ich es mit Verwunderung anderwärts gesehen, und gezweifelt habe, ob so viel Hände ein Kunststück zusammen malen könnten. Wollte man aber jemanden geschwinde um gute Bezahlung abfertigen, so räume ich ein, daß diese Art sehr vortheilhaft ist, zumal, wenn einer, der müde geworden, dem andern den Pinsel in die Hand geben kann.

Nachdem Annibal endlich nach Rom in den Palast Farnese zu arbeiten kam, so vertiefte er sich in der Stille so sehr in dem Antiquen, daß er den Laokoon aus dem Stegreif hinzuzeichnen und andre Maler in Erstaunen zu setzen wußte. Nicht nur Rom, sondern ganz Italien bewundert

noch

noch heute zu Tage seine Gemälde im Farnesischen Palast, wo Annibal seine achtjährige schwere Bemühung mit großem Verdruß endigten. Der Cardinal Odoard Farnese hatte ihm versprochen, er wollte ihn fürstlich belohnen, weswegen auch Annibal der Hoffnung lebte, seine Zufriedenheit zu erlangen. Ein Günstling des Cardinals, Giovanni di Castro aus Spanien, rechnete aber jeden Bissen Brod, den Annibal acht Jahre hindurch genossen hatte, zusammen, und brachte ihm endlich von ungefähr 500 Scudi d' oro, welches ungefähr 1500 fl. sind. Annibal verfiel hierauf in eine solche Schwermüthigkeit, daß er keinen Pinsel mehr anrührte, sondern seine Schüler arbeiten ließ.

Annibal war ein Feind des Stolzes, oft kleinmüthig, aber auch bisweilen munter, und allezeit witzig. Als ihn einmal ein würdiger Mann, einer von seinen guten Freunden um den Unterschied zwischen Raphaelen und Titianen fragte; so sagte er: Titian habe zur Lust, Raphael aber zur Verwunderung gemalt. Da man ihn weiter fragte: ob Guido besser male, als Dominichino, so antwortete er, daß Guido der Meister, Dominichino aber der Schüler zu seyn scheine, jedoch glaube er, daß der Schüler mehr verstehe, als der Meister. Man will versichern, daß er auch die Art der Caricaturen erfunden habe, weil er eine diesem oder jenem ähnliche Zeichnung ohne Mühe entwerfen konnte,

auch

auch unzählige scherzhafte Erfindungen hinterließ. Er starb im Jahr 1609, und bekam neben Raphaelen in der Rotunda zu Rom sein Grabmaal.

Augustin Carracci, ein Bruder des Annibals, half ihm fleißig an der farnesischen Gallerie arbeiten; weil er sich aber wie die Hofleute kleidete und eben so aufführte; so konnte er ihn nicht wohl leiden.

Er gab ihm auch einstens eine Zeichnung, welche ihren Vater vorstellte, wie er mit der Brille auf der Nase die Nadel einfädelte, und die Mutter mit der Scheere in der Hand Lappen zertrennte. Dieser Vorwurf verdroß den stolzen Bruder so sehr, daß er sogar Rom verließ. Dieser Mann wurde 1558 zu Bologna zu allen Künsten und Wissenschaften gebohren; daher wurde er im Zeichnen, Coloriren, und Kupferstechen so berühmt. Er hatte auch in seiner Akademie, nebst dem Ludovico und Annibal, jederzeit den Vorsitz. Tintoretto war ihm so lieb, daß er ihn und den Paul Veronese öfters zu Venedig besuchte, und ihre Gemälde in Kupfer brachte. Daselbst wurde ihm ein Sohn geboren, den ihm Tintoretto aus der Taufe hob, und ihm seinen Namen Anton geben ließ. Zu Bologna fuhr er so geschickt zu malen fort, daß er nach Parma berufen wurde, und für den Herzog Ranuccio verschiedene Gemälde verfertigen mußte. In einem Schauspiele wurde er unter dem Thor so sehr gedruckt,

druckt, daß er krank hinfiel, und im Jahr 1602 starb. Man sieht von seiner Hand auf die 40 Kupferstiche, theils von fremden, theils von seinen eigenen Malereyen. Es giebt Kenner, welche glauben, daß die Raphaelische Familia Sacra bey den P. P. Barnabiten zu Wien, und der Raphaelische Prophet im heiligen Kreuzerhofe zu Wien Copien von der Hand des Augustin Carracci sind. Den Propheten besitze ich in Kupfer gestochen, und vom Agustin Caracci unterschrieben.

Anton Carracci, Augustins Sohn, wurde von Annibal in der Malerkunst erzogen. Er kam zu ihm nach Rom, wo er dem Guido Reni in seinen Arbeiten helfen mußte, und bald einen Namen bekam. Allein der Tod raffte ihn im Jahr 1618 in seiner besten Blüte hinweg. Rom verlohr den jungen Künstler nicht gern, weil er durch seine Geschicklichkeit Hoffnung machte, daß Rom sich bald eines großen Künstlers zu erfreuen haben würde.

Guido Reni studirte zu Bologna meistens nach Ludovico Carracci, und Lorenz il Fiamengo, welcher mit Ludovico in gleichem Range stund. Guido bediente sich anfangs der Zeichnungen und der Kupfer- oder Holzstiche vom Albrecht Dürer, wie Raphael und Virgilius des Ennius. Er brachte seine Gedanken in seine eigene Manier, und kleidete sie in eine solche Schönheit und Anmuth ein, daß er mehr gewann,

als die ganze Carraccische Akademie. Er kam endlich nach Rom, und malte daselbst mit dem Cavalier Arpin die Kapelle Maria-Schnee in der Kirche Santa Maria maggiore; wo er zween Bischöfe in der Kupel malte, und dadurch den Arpin so eifersüchtig machte, daß er ihm den Abschied gab, weil er besorgte, Guido möchte ihn übertreffen, er selbst aber von der Arbeit abgedankt werden. Guido kam in großen Ruhm, wie wir anderwärts gemeldet haben. Endlich zog ihm seine Ausschweifung im Spielen, und andre durch großen Verlust entstandene Verdrießlichkeiten die Melancholie, und endlich den Tod zu. Er starb im Jahr 1642, in einem Alter von 67 Jahren. Kostbare Gemälde von seiner Hand prangen auch zu Wien in der Fürst-Lichtensteinischen Galerie.

Francesco Albano, war anfangs ein guter Freund, endlich aber durch den Wetteifer ein abgesagter Feind des Guido. Albano zeigte sich in seinen Arbeiten angenehm, zärtlich, und in der Zeichnung genau. Seine Gedanken in Geschichten und Fabeln waren immer lieblich. Seinen Schülern verhöhlte er nichts, sondern wies ihnen alle Geheimnisse und Beschwerlichkeiten der Kunst. Er starb im Jahr 1660.

Dominico Zampieri, sonst Dominichino genannt, von welchem wir anderwärts viel geredet haben, studirte in der Carraccischen Akademie, und wurde endlich derselben Vorgesetzter, und gab

ihm

ihm in Italien den Namen il Principe dell Academia. In seiner Jugend kam er nach Rom zum Albano und Carracci, und arbeitete mit Beyfall dieser Meister. Weil er aber langsam war, so nennte ihn der junge Anton Carracci, der Sohn des Agostin, einen Ochsen, welches ihm aber Annibal verwies und sagte: dieser Ochse pflügt ein fruchtbares Erdreich, und er wird gewiß bald die Malerkunst ernähren können. Er malte zu Rom viele Stücke, absonderlich übertrifft die Communion des heiligen Hieronymus in der St. Peterskirche alle andre so sehr, daß Pouſsin und Andreas Sacchi daſselbe jederzeit der Transfiguration vom Raphael gleichschätzten. Der arme Domenico litte aber dabey eben so Hunger, wie Protogenes, und bekam endlich nur hundert Gulden dafür. Jedoch müſsen sich junge Leute hieran nicht stoßen, sondern dem widrigen Schicksal zum Trotz unermüdet fortarbeiten, bis endlich das Glück und die Kunst einander die Hand bieten. Die Saumseligkeit und Nachläßigkeit wird das Glück umsonst erwarten. Die berühmteſten Leute gelangten nur durch Mühseligkeit und Schweiß zu Ehren. Im Jahr 1629 gieng er nach Neapel, um daſselbst den heiligen Januarius zu malen. Alle Maler in der ganzen Stadt rotteten sich wider ihn zusammen, daß er vor Verdruß hätte vergehen mögen, und seine Befehlshaber selbst nicht wußten, woran sie waren. Spagnoletto, der Maler des Vicekönigs, verachtete den Dominichino so sehr, daß er von

ihm sagte: er verstünde weder die Kunst, noch den Pinsel, er wäre gar kein Maler. Endlich wurde er gezwungen, die Flucht zu nehmen, und kam nach Frascati, wo ihn der Cardinal Aldobrandini gnädig aufnehmen ließ. Durch die Vermittelung dieses Fürsten kam er wiederum nach Neapel. Was half es aber? Die Verfolgung wurde noch viel heftiger, welche ihn so sehr schmerzte, daß er im Jahr 1641 nicht ohne Argwohn, daß man ihm Gift beygebracht habe, den Geist aufgab. Seine Arbeiten wurden herunter geworfen, und seinem Feinde, dem Lanfranco zu malen anvertrauet, wovon Spagnoletto auch einen Theil erhielt.

Dominichino sagte oft: es sey unmöglich, ein Gemälde geschwind zu beobachten, an welchem der Urheber viel Jahre zugebracht habe. Daher blieb er zu halben Tagen vor einem Stücke stehn, als er die Zimmer des Raphaels zu sehen Gelegenheit hatte, und stellte seine Betrachtungen darüber an. Es war ihm unbegreiflich, wie es möglich sey, daß viele Maler ihre Arbeit mit Scherzen, Lachen und Schwatzen zu Stande bringen könnten. Dieses nennte er durch eine bloße Gewohnheit, nicht aber mit Verstande malen. Nichts ist angenehmer zu sehen, als seine Landschaften, besonders die in der Gallerie Borgheſe, in welcher Diana mit ihren Nymphen und Hunden, dickes Gebüsch, Hirten, Gewässer, Bäume, Felder, Hügel, grüne Wiesen und Berge erscheinen.

scheinen. Die Nymphen rennen, ringen, baden, schwimmen und schießen Gruppenweise Pfeile nach einem Vogel. Dieses Gemälde ist reich von allerhand Begebenheiten, und so natürlich geschildert, daß man es niemals genug betrachten kann. Ich habe es zum wenigsten dreyßig mal, und jederzeit mit neuem Vergnügen angesehen, endlich es auch in Kupfer gestochen erhalten. So schlecht der Grabstichel ist, so reizend zeiget sich die Composition. Wer Maleraugen hat, der muß erstaunen. Die Nymphen sind hurtig, schnell, aufgeschürzt, mit bloßen Füßen, Achseln und Armen. Alles lebt, und man hat sich der Strafe des Aktäons nicht zu befürchten, wenn man die Diana betrachtet, weil Aktäon nur eine bloße Zugabe der Malerey ist, welche sich ein Vergnügen daraus macht, den geliebten Gegenstand zu zeigen. Diana steht mitten im Bilde aufrecht, und hebt die Preise empor, welche den geschicktesten Nymphen zu Theil werden sollen, und in Bogen, Köcher u. s. f. bestehn. Die Beschreibung dieses Gemäldes allein erforderte eine besondre Abhandlung.

Ganz Rom, wo man einige Cartonen von denen zu Neapel verheerten Malereyen des **Dominichino** besitzt, möchte noch heute über diesen barbarischen Umstand weinen. Zu Neapel habe ich selbst noch deswegen bittere Klagen gehört.

Giovanni Lanfranco von Parma. Dieser Mann ist mir bloß wegen des **Dominichino**

verhaßt; weil er mehr vor den Neid, als vor seine Kunst eingenommen war, und doch jenen keinesweges übertraf. Dennoch muß ich ihm darinn Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß er nach dem Correggio studirt, und endlich zu Rom mit Annibalen Carracci gearbeitet hat. Er radirte damals die Gemälde des Raphaels im Vatican, und dedicirte das Werk dem Carracci. Er ist im Malen frey und leicht, nach dem Geschmack des Correggio und des Carracci; daher sieht man in seinen Stücken schöne Falten, eine gute Zeichnung und ein angenehmes Colorit. Ich besitze sein Originalstück des heiligen Abendmahls, welches er im Refectorio à S. Giorgio maggiore zu Venedig gemalt hat. Der Pabst Urban VIII gab ihm viel Arbeit. Er starb im Jahr 1647 in einem Alter von 66 Jahren.

Albrecht Dürer. Es waren zween Albrecht Dürer, Vater und Sohn. Jener ward im Jahr 1435 im Städtchen Jula bey Warasdin in Hungarn geboren. Um das Jahr 1455 kam er nach Nürnberg, und verließ dort das Zeitliche im Jahr 1502. Der Sohn aber, unser Albrecht Dürer, erblickte das Licht der Welt im Jahr 1471, und starb im Jahr 1528. Als dieser große Mann, die Zierde unsers deutschen Vaterlandes, das Lob des Raphaels von Urbino, seines Zeitgenossen, aller Orten erschallen hörte; so schickte er ihm aus Hochachtung sein grau in grau gemaltes Bildniß, und wünschte sowohl ihn, als seine

Werke

Werke zu kennen. Sein Wunsch war aber vergeblich, ob er gleich endlich nach Venedig kam, und allda ein Gemälde vom heiligen Bartholomäo malte, welches in der Kirche, die diesem Heiligen gewidmet ist, aufgemacht wurde, und von solcher Kunst war, daß es der Kaiser Rudolph II mit großer Begierde zu kaufen verlangte, es endlich auch erhielt, und dasselbe von Venedig bis nach Prag, nicht führen, sondern tragen ließ, damit demselben kein Schade zugefügt werden möchte.

Das ganze Reich der Künste bedauret es noch, daß dieser unvergleichliche Künstler Rom und das Antique nicht gesehen hat; denn er würde gewiß vom deutschen Geschmack, in dem er lebte, auf den griechischen gekommen seyn, und allem Ansehen nach alles in Italien übertroffen haben. Er war ein so gelehrter Maler, daß er von den Verhältnissen des menschlichen Körpers, auch unzähligen andern Künsten und Wissenschaften Bücher schrieb, die ihm bey den größten Gelehrten seiner Zeit den schönsten Ruhm zuwege brachten. In der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien sind verschiedene kostbare Gemälde, und ein ganzes Buch voll von seinen Zeichnungen zu sehen, welche für die Kaiser Maximilian und Ferdinand verfertigt worden.

Johann Holbein, von Augspurg gebürtig, und in Basel wohnhaft, gieng nach England, wo er durch ein Schreiben des Erasmus von Roter-

dam dem berühmten Thomas Morus empfohlen wurde. Dieser große Minister brachte ihn nach Hofe, wo er vor allen Dingen das Portrait des Königs Heinrichs VIII vor die Hand nehmen mußte, ausserdem aber viel andre Gemälde mit ungemeinem Beyfall ausarbeitete. Der König schätzte ihn so hoch, daß er bey Gelegenheit einer Zwistigkeit, in welche Holbein mit einem Mylord gerieth, sich gegen denselben voller Zorn mit diesen Worten herausließ: ich kann aus einem Bauren einen Mylord machen; aber aus zehen Mylorden keinen einzigen Holbein verschaffen, welches eine bloße Unmöglichkeit ist. Er war auch in der That ein so großer Künstler, daß Rubens ihn den zweyten Raphael nannte, andre aber ihn demselben zuweilen gar vorzogen. Er endigte sein Leben zu London im Jahr 1554, zur Zeit der Pest, und wurde folglich, wie andre, in eine Grube geworfen. Doch ließ man ihm ein herrliches Grabmaal aufrichten.

Peter Paul Rubens, von Antwerpen, wurde bald in der Malerkunst ein Universalist, wodurch man ihn so gar bis zur Würde eines Botschafters erhob, nachdem er einige Zeit zu Rom gewesen war, und gleichsam nur im Vorbeygehen den antiquen Geschmack an sich gezogen hatte. Wie schön wußte er denselben mit dem Flamländischen zu vereinigen! Man betrachte nur zu Wien in der Fürst-lichtensteinischen Gallerie seine Geschichte des Decius; so wird man davon überzeugt

zeugt werden. Die Welt ist beynahe durchgängig mit seinen Gemälden geziert, die man aller Orten bewundert. Er hatte in der Lombardie so viel studirt, daß er eine größere Leichtigkeit erlangte, als Titian; mehr Reinigkeit, Wahrheit und Wissenschaft besaß, als Paul Veronese, und mehr Majestät, Ruhe und Mäßigkeit zeigte, als Tintoretto. Er war seiner Sache so gewiß, so gelehrt, erfindsam und fertig, daß es scheint, das ganze Reich der Malerkunst hätte ihn allein zum Muster haben sollen. Sein Tod fällt ins Jahr 1640.

Van Dyck hatte die Ehre, der vornehmste Schüler des Rubens zu seyn, auch denselben in vielen Stücken zu übertreffen, wie es sein Fleisch und viele seiner Cabinetsgemälde bezeugen. Rubens brauchte ihn mit Vergnügen zu allen seinen Arbeiten, besonders mußte er ihm so gar die Cartonen zur Geschichte des Decius verfertigen, welche zu Taperen bestimmt war, weswegen sie auch durchgängig nach der linken Seite gemalt worden, damit sie hernach durch die Wirkerey rechts ausfallen könne. Alle Haupthandlungen geschehen mit der linken Hand, also, daß man diese Gemälde mit mehr Vergnügen durch den Spiegel sieht, als wenn man sie gerade hin betrachtet. Rubens selbst muß auch den Spiegel dabey ohne Unterlaß gebraucht und seine Mühe dadurch verdoppelt haben. Weil nun die Kupferstiche meistens nur zum Vergnügen verfertiget sind, so

glaube ich, man sollte die rubensische Geschichte des Decius im Abdrucke der Kupferplatte umgekehrt sehen können. Van Dyck reisete nach Italien und studirte Titians Colorit, und die Werke des Paul Veronese. Doch fand er mehr Lust an den Portraiten, weil er dadurch einen reichen Unterhalt erwarb, und denselben absonderlich zu Genua fand, von da er endlich nach Rom gieng, dem Cardinal Bentivoglio, dem berühmten Verfasser der niederländischen Geschichte, seine Aufwartung zu machen. Er wurde überaus huldreich aufgenommen, und mußte bald anfangs das Portrait seiner Eminenz vor die Hand nehmen, welches heute in der Gallerie zu Florenz zu sehen ist. Der Cardinal sitzt mit einem Schreiben in der Hand, als wenn er es schon gelesen hätte.

Van Dick lebte Standesmäßig in voller Pracht und Ansehen. Er hatte viele Bedienten, wodurch er alle Augen auf sich zog und ausnehmend geehrt wurde. Als aber seine Landsleute ihn zu einem Schmaus einladen ließen, und er sich entschuldigte; so begegneten sie ihm hierauf mit Verachtung. Alle Flamländer nennten ihn einen stolzen, ungeschickten und elenden Maler, und hasseten ihn so sehr, daß er endlich Rom verließ, wiederum nach Genua gieng, und durch Portraite daselbst seine Börse wiederum bereicherte, daß er eine Reise nach Sicilien unternehmen konnte, wo er den Vicekönig Philibert von Savoyen abschilderte, bald aber wegen gewisser

Vorfal-

Vorfallenheiten seine Abreise beschleunigen und wiederum nach Genua zurückkehren mußte. Endlich kam er nach Antwerpen zurück, wo er die Niederlande mit vielen Gemälden verherrlichte. Ich besitze von seiner Hand einen Silenus in Lebensgröße, den verschiedene Faunen und Bacchantinnen umringen; ein Tyger naschet in einem Haufen von Weintrauben an seiner Seite. Sein Leib von einer lebhaften Fleischfarbe, sein Kopf und Bart scheinen gleichsam hingezaubert zu seyn; die Farben sind so dünne und durchsichtig, als wenn alles nur hingeblasen wäre, obschon alles mit großer Dreustigkeit hingemalt zu seyn scheinet. Die Menge der Arbeiten dieses beliebten Künstlers ist so groß, daß man mehr als 300 bekannte Stücke zählt, worunter nicht nur Portraite, sondern auch Fabeln und Geschichte ganz Italien, Flandern und England zieren. Seine Art zu malen bestund darinn, daß er die Portraite früh Morgens anfieng, und daran fast bis ans Ende fortarbeitete, also, daß er in einem Tage, weil er gleich nach der Mittagsmahlzeit schon wiederum dabey saß, zwey Stücke vollenden konnte. Er machte hernach noch überdieses mit Bequemlichkeit seine Verbesserungen daran. Malte er Geschichte, so nahm er das Maaß, und rechnete, wie viel er in einem Tage würde fertig machen können. Er bediente sich der Wiederscheine sehr stark, und wo er die Lichter hinbestimmte, da ward er bald mit Stärke und Anmuth fertig. Die Art und Regeln waren des

Rubens Leitstern; doch scheint er im Fleisch dem Titian näher zu kommen. Dieser Mann ward im Jahr 1599 zu Antwerpen geboren, und im Jahr 1641 kehrte er in London zu seinen Vätern. In Portraiten ward er zuweilen ein andrer Titian; in Geschichten und Stellungen seiner grossen Compositionen aber mangelte es ihm an der Vollkommenheit.

Franz von Quesnoy, sonst Fiamengo genannt, ein Bildhauer, brachte diese Kunst so hoch, daß man sagen konnte, Michelagnolo habe sie, nachdem ihr ganzes Daseyn von dem griechischen Alterthum an bis zu seinen Zeiten erloschen war, wiederum in Gestalt und Form zu bringen angefangen, Fiamengo aber ihr das Leben eingeblasen. Dieser in Italien über die Maaßen beliebte Künstler war im Jahr 1594 zu Brüssel geboren, wo sich seine Aeltern aus dem walloniſchen Bezirk Quesnoy niedergelassen hatten. Er lernte im Anfange von seinem Vater in Elfenbein und Marmor arbeiten. Der Erzherzog Albert ließ ihn zu Tor Veerten die Statüe des heiligen Johannes verfertigen, worauf er ihn mit einem gewissen Gehalt nach Rom schickte, sich in dieser Kunst besser zu üben. Da Albert starb, mußte unser Fiamengo zu Rom sich mit Holz und Elfenbein behelfen. Er arbeitete für den Kupferstecher Claudius aus Lothringen, und für einen Kaufmann Peter Fischer aus Flandern. Philipp, Fürst von Colonna, gab ihm endlich Gelegenheit,

heit, seine Kunst zu zeigen. Er verfertigte für ihn ein Crucifix von Elfenbein, welches er dem Pabst Urban VIII verehrte. Seinen meisten Umgang genoß er mit dem picardischen Maler Poußin, dadurch erhob er sich zum großen antiquen Geschmack, modellirte den Laokoon, den Rücken des Herkules, studirte nach Titians Kindern, machte Baßorilievi von Amouretten, und andern gruppierten Figuren so zärtlich, daß er anfieng einen Ruhm zu erlangen. Er stellte die Eitelkeit vor, wie sie von der Liebe Gottes besiegt, mit Füssen getreten und stumm gemacht wird; ein andres Kind aber hebt zum Zeichen des Sieges den Lorberkranz empor. In eben der Größe machte er ein Kinderspiel, da sie einen Bock bey den Hörnern halten, ihn peitschen, ein andres aber eine Maske vor das Gesicht nimmt u. d. g. Dieses Modell von Erde wurde durch den römischen Künstler, Thomas Fedele, sonst Tomaso del Parfido in Porphyr gebracht, in welchem Stein zu arbeiten er eine besondre Leichtigkeit besaß. Dieses Werk gerieth auch so schön, daß es der Cardinal Franciscus Barberini dem König in Spanien, Philipp dem Vierten zuschickte. Es wird auch heutiges Tages noch zu Madrit im königlichen Palast verwahrt. Hiernächst war Silenus sein Vergnügen, welcher an einem Weinstock angelehnt neben einer Höhle einen Rausch ausschläft. Kinder binden ihm die Hände und Füsse; eine Nymphe bemalt ihm die Wangen mit Maulbeeren; kleine Faunen stutzen seinen Esel, und

reißen

reißen ihm das Maul auf, damit er von der Erde aufstehn sollte; ein kleiner Knabe hält ihm eine Schaale zum trinken vor den Mund, und ein andrer will sie ihm wegnehmen. Diese Erfindung hätte sollen in Marmor gebracht werden; allein sie blieb nur in gebrannten Thon. Aus dieser Beschreibung hätte man schließen sollen, als wenn unser Künstler bloß in Kinderpossen vortrefflich wäre; allein das Glück fügte es auch, daß er sich sogar an Statüen wagen konnte. Da man an der Lorettokirche zu Rom, nächst der Colonna Trajana bauete, und den Vorschlag that, sie durch verschiedene Marmorstücke zu zieren; so wurde dem Fiamengo die heilige Susanna aus Marmor zu bilden aufgetragen. Sie steht linker Hand, höher als in Lebensgröße, gegen den Altar gewendet.

Ihre Stellung ist überaus schön. In der rechten Hand hält sie einen Palmenzweig, und das Angesicht sieht auf das Volk, und die linke zeigt auf den Altar; weil aber der Arm unter dem Mantel hervor geht, so weicht der Fuß zurück, und die Statüe tritt auf den andern vest. Die Gliedmaaßen sind also einander durch eine leichte und sanfte Stellung entgegen gesetzt, jedoch so, daß sie die jungfräuliche Eigenschaft einer Gottgeweihten edlen Person behält. Ihr Antlitz zeigt eine liebliche Art der reinesten Grazie und Anmuth; das Haar ist natürlich zusammengeflochten. Alle Linien des Gesichts geben Schönheit

und

und Schamhaftigkeit zu erkennen. Die Vollkommenheit dieser Statüe blickt hauptsächlich aus dem prächtigen Anzuge hervor, indem sie ganz bekleidet ist. Der feine und leichte Mantel ist dergestalt über das Kleid angebracht, daß die rechte Achsel und die Brust aufgedeckt bleiben; der Mantel aber auf den Arm und auf die Hand hinfällt, in welcher der Palmzweig ist. Von der linken Hand wendet und bieget er sich unter den Ellenbogen des Armes, der auf den Altar zeiget.

Hier bewies Fiamengo in den Falten seine ausnehmende Geschicklichkeit, der Mantel breitet sich vom Ellenbogen an unter der Brust aus, bedecket den übrigen Leib, hebt sich bey der andern Seite, und fällt mit gedoppelten Biegungen flatternd in eine große Endfalte. Man sieht unter dem Kleide den halben Fuß, von dem an die Falten bis zum andern laufen, und die Gliedmaaßen in der schönsten Rundung durchscheinen lassen. Ueber die Brust krauset sich das Kleid so lieblich, daß der Marmor sein rauhes Wesen gänzlich verliert, sich in die feinsten Falten verwandelt, und sowohl durch die Bewegung, als durch die witzige Erfindung dasjenige lebhaft wird, was er vorstellt. Weil die ganze Statüe bedeckt ist, so hat der Bildhauer seine Kunst vermehrt, und den Arm ein wenig, jedoch nur gleichsam zufälliger Weise, ganz bescheiden entblößet; denn da die Hand auf den Altar zeiget, so kehrt sich der Aermel um, und läßt das Nackende so viel erscheinen,

daß

daß es das Gewand unterbricht, und der ganzen Figur eine Grazie verschafft.

Fiamengo zeigte in diesem Marmor so viel Kunst, daß sie allen Bildhauern beständig zum vortrefflichsten Muster von allen gekleideten Figuren bleiben wird. Seine reizende und zärtliche Art der Arbeit kann den besten Antiquen zur Seite gesetzt werden, und es hat ihn auch bisher noch kein Meisel übertroffen. Er hatte zwar die Urania im Capitolio studirt, allein unsre Susanna wird an Zärtlichkeit, Delicatesse und Anmuth für weit schöner und vortrefflicher, als jene antique Göttinn gehalten. So groß war die Kunst unsers Flamländers. Er bekam auch bald neue Gelegenheit, dieselbe zu zeigen.

Der Pabst Urban VIII ließ in der St. Peterskirche zu Rom 4 Colossalstatüen aufrichten, worunter auch der heilige Andreas seinen Platz haben sollte. Laurentius Bernini bekam den heiligen Longin zu verfertigen, unserm Fiamengo aber befahl man, den heiligen Andreas zu bilden. Die heimliche Mißgunst jenes bereits schon in Ansehn und Ruhm stehenden römischen Künstlers äusserte sich bey verschiedenen Gelegenheiten, wie wir bald hören werden.

Fiamengo machte sein Modell von Gyps zwey und zwanzig Palmen hoch. Es wurde auch bald bewundert, und für würdig geschätzt, den Platz in der St. Peterskirche zu verherrlichen, nach welchem der Künstler in seiner Arbeit das

Licht,

Licht, das Maaß und den Augenpunkt einrichtete, weil ihm solche Stelle angewiesen worden. Damit nun das Modell mit aller Bequemlichkeit in Marmor könnte gebracht werden; so ließ der Pabst ihm einen Ort im Gießhaus anweisen, seine Arbeit anzufangen, und sein Modell wurde auf einem Karren fortgeführet. Das Fuhrwerk brach, und das Modell gieng in Stücken. Fiamengo, der zwar heftig erschrak, erholte sich dennoch bald wieder, und machte, zum Troß des Unglückes und aller seiner Feinde, welche man für die Urheber dieses widrigen Zufalls hielt, ein andres gleiches und noch besseres Modell so geschwinde, als langsam er am vorigen gearbeitet hatte. Nach diesem verfertigte er die Statûe in Marmor, welche nun in der St. Peterskirche zur ewigen Verwunderung aller Kenner, und zum unauslöschlichen Ruhme des Fiamengo aufgestellt und würdig ist, daß wir sie genau betrachten.

Die Statûe des heiligen Andreas ist mit erhöhtem Haupt aufrecht so vorgestellet, daß er den Himmel ansiehet. Hinter den Achseln steiget das in zween gestutzte rauhe Baumstämme abgetheilte Kreuz empor. Der Apostel umfaßt und ergreift einen Stamm mit dem rechten Arm. Durch die linke ausgestreckte Hand äussert er den Ausdruck und die Regung der Liebe gegen Gott in seiner Marter. Die Brust und der rechte Arm sind bloß, der Mantel hängt unter der rechten Achsel über dem Kreuzstamm, und zieht sich in schönen

Falten

Falten über den Leib mit andern Theilen verschlungen bis über den linken Arm an der Hand, von welcher er abwärts zurück fällt, wodurch die Schönheit dieser Faltentheile immer größer wird. Denn weil der Mantel unter der Brust von der rechten zur linken Seite in verschiedene hangende Falten und Biegungen zertheilt als Tuch auf Tuch herunter fällt; so wird darunter von der rechten Lende her ein großer Raum, oder eine breite Masse formirt, welche sich um den rechten Schenkel und Fuß mit einer am Ende umgeschlagenen Falte herum windet, zu welcher Masse von der linken Lende her die herabgeschwungenen Falten sich vereinigen, und beyde Füße unbedeckt sehen lassen. Die Kunst ist so stark darinn, daß alles ein leichtes, biegsames und geringes wollenes Tuch, und keinesweges ein Stein zu seyn scheinet. Die Falten sind unter den Gliedmaassen so geschickt aus einander gezogen, und so angenehm zusammengebracht, auch auf dem Nackenden so wohl ausgebreitet, daß sie die Figur auf die zierlichste Art ausdrücken. Hieraus erkennet man die Kunst, das Erhabene der Glieder im Gewande zu erleichtern, und leere Gegenden anzudeuten, auch sogar aus verwickelten Biegungen große und breite Falten heraus zu bringen.

Was das Nackende und die übrigen Theile der Statüe betrifft; so wendet der Heilige, da er den Himmel betrachtet, den Kopf nach der rechten Seite, und bieget die Brust durch eine ruhige Stellung ganz sanft auf die linke Seite.

Da

Da er übrigens zwischen einem und dem andern Kreuzstamm die rechte Achsel zurück hinein wendet; so zeigt er die Brust, und alle ihre Theile, wie sie nach der Beschaffenheit eines abgematteten Fischers stark, verhärtet, und durch das Alter geschwächt, die Gebeine und Muskeln aber unter dem Fleische gelinde und mäßig sind. Eben dergleichen Umstände herrschen auch im magern Angesicht, in der breiten und kahlen Stirne, im straubigen Bart, und in dem aus himmlischer Gemüthsbewegung eröffnetem Munde.

Diese Figur allein, die in einem so großen Tempel unter so viel andern steht, scheint sich lebhaft zu bewegen; ihre Stellung ist frey, offen und majestätisch, weil der rechte Arm sich um den Stamm windet, und der linke sich so gelassen abwärts streckt, daß man unter beyden Achseln und allen Falten des Gewandes hinein sehen kann. Der linke Fuß steht vest, und der rechte in einer gewissen Entfernung davon so stark aufgehoben, daß er nur mit der großen Zehe den Boden berührt, weswegen das rechte Knie mit der schönsten Wirkung sich auswärts zeigt, der Schenkel aber unter einer großen Masse von Tuch rein und richtig erscheint. Mit einem Worte, die Kunst hat sich in dieser Statüe so deutlich gezeiget, daß das Auge des Zuschauers an diesen so ungekünstelt angeordneten Contrasten, an der Schönheit der ganzen Kleidung und ihren Falten, an dem Nackenden sowohl als Bedeckten, nicht nur ein

vollkommnes Vergnügen empfindet, sondern auch in eine große Erstaunung gerathen muß. Der Künstler hatte nicht Ursache, seinen Namen zu verschweigen, so mißgünstig auch seine Widersacher denselben ansahen. Er setzte ihn unter den erhabenen rechten Fuß der Figur mit diesen Worten:

Fran. de Quesnoy Bruxel. fac.

So einhellig nun dem Fiamengo der Sieg über seine Gegner von ganz Rom zugetheilet ward, so heftig loderte das Feuer des Neides unter der Asche. Die Statüe wurde an ihrem bestimmten Ort aufgestellt; weil sie sich aber daselbst allzu ansehnlich zeigte, so wurde sie wiederum weggebracht, und unter dem Vorwande an eine andre Stelle gesetzt, daß es der Rang des heiligen Longin also erforderte. Des Fiamengo Klage und Verdruß, das Licht, der Schatten und der Augenpunkt, die ungeheuer große Abänderung des Anblickes, und alle Einwendungen halfen nichts. Der Apostel Andreas mußte dem Longin den Rang lassen, und man muß itzo um die Statüe fast herum gehen, wenn man alles sehen will, was Fiamengo zu zeigen sich fünf Jahre bemüht hatte. Ungehindert aller dieser Umstände aber behauptet dennoch der Stein unsers Fiamengo den Vorzug. Diese zufälligen Nebensachen dienen Bildhauern zur Ermahnung, daß sie sich bestreben sollen, den Ort, das Licht, die Höhe, den Umfang der Stelle wohl auszukundschaften, wo

ihre

ihre Werke hingesetzt werden sollen. Eben diese Beobachtung dienet auch den Malern zur Regel, welchen große Gemälde aufgetragen werden. Carl Maratta malte das Hochaltarblatt zu S. Carlo al Corso zu Rom. Als es aufgemacht wurde, sah man kaum einen Pinselstrich davon, weil das volle Tageslicht gerade darauf hinfiel, und dadurch einen jeden verblendete. Er fand aber ein Mittel, seinem Gemälde das gehörige Ansehn wieder zu verschaffen. Er entfernte den obern Theil fast drey Palmen von der Mauer, und befestigte es so, daß es vorwärts hieng. Solchergestalt erhielt es das erforderliche Tagelicht so schön, daß es verwunderungswürdig in die Augen fällt.

Jedoch ich habe noch ein paar Worte von unserm Fiamengo zu reden. Unter seinen Werken von Marmor befindet sich ein Kind, welches in der Kirche al Campo Santo zu Rom alle Augen der Kenner an sich zieht.

Dieses Marmorstück ist so lebhaft, daß es einen zum Mitleiden bewegt. Das Kind lehnt sich seitwärts auf einen Todtenkopf, löscht mit einer Hand die Lebensfackel aus, und trocknet mit der andern, die ganz in ein Schnupftuch eingewickelt ist, die Thränen von den Wangen. Der bittere Schmerz setzt jeden Zuschauer in eine traurige Bewegung, und dieses um so mehr, wenn man sich des Fiamengo erinnert, der durch Verfolgungen und Krankheiten endlich in der Blüte

seines Alters sein Leben endigen mußte. Ludewig XIII verlangte ihn nebst dem Poußin nach Paris, allwo beyde einen gleichen Gehalt genießen sollten. Dieser Trost schien ihm seine Gesundheit wieder herzustellen, deswegen beschleunigte er auch seine Abreise zu einer Zeit, da ihm sein Bruder sehr großen Verdruß verursacht, ja sogar, wie man argwohnt, ihm nach dem Leben gestrebt habe. Er kam von Rom nach Livorno, und starb daselbst im Jahr 1643, nicht ohne Muthmaßung, daß er Gift bekommen habe. Dieses hat aber seine Richtigkeit, daß die Missethaten seinem Bruder, welcher auch ein Bildhauer, aber in der Kunst und an Sitten von den unsrigen weit unterschieden war, endlich zu Gent auf den Scheiterhaufen gebracht haben. Bey seinem gerichtlichen Verhör soll er den Brudermord freymüthig bekannt haben.

Unser Franz von Quesnoy oder Fiamengo, hatte zwar nur ermeldete zwo großen Statüen verfertiget; dennoch konnte man bey ihm eine solche erleuchtete Einsicht in der Wahl wahrnehmen, daß man bekennen mußte, er habe in allen seinen Arbeiten eine eben so reine und feine Kunst angebracht, als man sie in dem von den heutigen Bildhauern so sehr verachteten oder vernachläßigten Antiquen allein studiren kann. Er war in der Arbeit so unermüdet und ämsig, daß, als viele von seinen Freunden ihn zuweilen erinnerten; es wäre genug; das Stück sey gut; es brauche

nichts

nichts mehr; er ihnen antwortete: Es ist wahr! ihr habt nicht Unrecht! allein das Urbild ist euch unbekannt, welches mir noch in meinem Gedächtnisse schwebt.

In seinen Kindern wurde der Marmor zu Fleisch, und die ihm nachahmten, und ihr Werk verbessern wollten, verfielen meistens in den Fehler, ihre Hände, Füße, Köpfe und Bäuche noch fleischigter zu machen; wodurch alles wider die Wahrscheinlichkeit zu streiten schien. Man weis, daß Michelagnolo aus Kindern gemeiniglich junge Herkules machte. Raphaels Kinder sind anmuthig. Titian und Correggio bildeten sie mit Zärtlichkeit. Annibal Carracci kann zwischen diesen beyden mitten inne stehen. Am vortrefflichsten aber wurden sie unter dem Pinsel des Dominichino.

Rubens hielt unserm Fiamengo in einem Schreiben an ihn die größeste Lobrede. Als er ihm einsmals verschiedene von seinen Gypsen zuschickte; so wünschte er ihn bald im Vaterlande zu sehen, damit er dasselbe durch seine Arbeiten und durch seinen antiquen Geschmack verherrlichen könnte.

Weil wenige Bildhauer Gelegenheit haben, Rom zu sehen, so zeige ich den Liebhabern dieser Kunst oben beschriebenen heiligen Andreas und den heiligen Longin in Kupfer gestochen, damit sie nach ihrer Einsicht davon urtheilen können. Er befindet sich in dem Werke, welches der Pater

Bonanni von der St. Peterskirche zu Rom geschrieben hat. Dieses, nebst andern Werken, kann man in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien täglich nach Belieben sehen und lesen. Alle Einwohner des Reichs der Wissenschaften und Künste haben daselbst einen freyen Zutritt.

Von unserm Flamländer muß ich noch erwähnen, daß der Herzog von Kent zu London von ihm einen Cupido bekommen habe, welcher einen Pfeil abschießt. Der Herr Tern-Kate zu Amsterdam besaß zween Köpfe von Philosophen aus Marmor, die er höher schätzte, als ganze Statüen. Sie sind mit solcher Liebe und Kunst verfertiget, daß man die Vernunft selbst darinn erblickt, und ohne Nachsinnen behaupten kann, daß es zween wahre Philosophen sind. Kurz: dieser große Bildhauer blieb seinen Zeiten nichts schuldig. Er wurde wegen der Kunst von allen seinen Mitkünstlern verfolgt, ob er schon stille, sanftmüthig, eingezogen, bescheiden und erhaben war.

Wilhelm della Porta, ein Ordensbruder von Meyland, verfertigte das Grabmaal des Pabstes Paulus III in der St. Peterskirche zu Rom. Die Statüe des Pabstes ist von Metall, die am Fuß derselben theils liegenden, theils sitzenden Figuren aber sind von Marmor. Dieses Monument stund anfangs auf der rechten Seite des Hauptpfeilers in der St. Peterskirche, Urban VIII ließ es aber im Jahr 1628 wegnehmen, und neben

ben der Kanzel des heiligen Petrus aufsetzen. Im Palast Farnese sind zwo liegende Figuren von Marmor, welche den Ueberfluß und die Liebe des Nächsten vorstellen. Porta bewies dadurch, wie tief er in die Kunst des Meisels eingedrungen sey.

Durch diese Marmorstücke wurde Porta berühmt. Er stellte durch jene nicht nur die zwo Haupttugenden des Pabstes Paulus III, imgleichen die Klugheit und Gerechtigkeit vor; sondern machte auch das Angesicht der Klugheit der Julia, der Schwester des Pabstes, jenes aber der Mutter des Pabstes Paulus änlich. Ursprünglich waren diese Statüen unbekleidet, daher sind sie durch den Bernini mit einem Gewande von Metall überzogen worden.

Diesem Wilhelm della Porta giebt der Farnesische Herkules seinen besondern Rang unter den größesten Bildhauern. Lange nach Absterben des Raphaels und einige Jahre vor dem Tode des Michelagnolo wurde dieser Herkules zu Rom aus dem Schutt der Bäder des Caracalla ausgegraben. Er ist beynahe dreymal gröſſer, als nach dem gemeinen Leben von parischem Marmor, und durchgängig bis auf die Füße unbeschädigt ans Licht gekommen. Unser Porta mußte also die Füße dazu machen, und sie ansetzen. Wie sich nun Porta, ein moderner Meyländer, mit dem Urheber dieses Herkules, dem Glykon aus den griechischen Alterthümern, betragen habe, werden wir gleich erfahren. Kaum wa-

ren die Füße des Porta ausgearbeitet, ergänzet, angemacht, und der Herkules in seinem völligen Ansehn aufgestellt: so kamen durch ein gewisses Schicksal die zween antiquen Füße auch zum Vorschein, als wenn es gleichsam untersuchen wollte, ob die modernen Bildhauer mit den antiquen zu vergleichen wären. Man bezeigte sich schon mit der Arbeit des Porta so sehr zufrieden, daß man eine heimliche Freude bezeigte, daß diese Füße nicht antique, sondern modern wären. Alle Künstler hielten unter sich einen Rath, ob man die modernen wegschlagen, und davor die antiquen ansetzen sollte; oder ob die modernen an der Statüe ihren Besitz behaupten könnten. Michelagnolo selbst und alle geschickte Künstler faßten den einhelligen Entschluß, man sollte die neuen Füße dem Herkules nicht wegnehmen, sondern alles, wie es Porta ergänzet hätte, stehn lassen. Glykon, dessen Name allein durch die Innschrift am Fußgestelle dieses Herkules, sonst aber durch nichts anders bekannt ist, mußte also dem Porta weichen, und ihm so viel Ehre durch die Füße wiederfahren lassen, als er selbst durch den schönen Leib der übrigen Statüe erworben hatte.

Die farnesische Flora ist ebenfalls ein deutliches Zeugniß der Kunst unsers Porta. Sie erreichet beynahe die Höhe des Herkules. Sie war aber weit mehr verstimmelt, als man sie unter dem Schutt hervor brachte. Denn der rechte Arm, ein Stück des linken, der halbe rechte Fuß,

ein

ein Theil des linken und der Kopf sind vom Meisel des Porta. Uebrigens ist diese Statüe wegen des schönen Gewandes berühmt, welches alles übertrifft, was man im Antiquen von dergleichen sehen kann. Alles ist daran eben so leicht, als es nur immer Parmiggiano zeichnen könnte. Selbst Herkules, so groß und fleischigt er auch dort steht, hat doch an sich nichts schweres. Seine antiquen Füsse, wo ich nicht irre, kann man noch im Palast Farnese liegen sehen. Ich glaube, daß auch Michelagnolo diese zween Füsse, die er auszuhauen angefangen, deswegen wiederum liegen gelassen habe, weil des Porta seine schon fertig waren. Dergleichen Ergänzungen zu unternehmen erkühnen sich wenige, weil sie sich meistens in die Gefahr einer Verspottung setzen, insonderheit, wenn sie solche Arbeit nicht von Gyps, sondern von Marmor ausführen, und himmelweit vom Antiquen abweichen. Man muß ein Wilhelm della Porta seyn, wenn man es wagen will, Antiquitäten zu ergänzen.

Ich lese in einem Schreiben des gelehrten Annibal Caro an den Cardinal Santa Croce, daß man unsern Porta den Bruder Wilhelm genannt habe, und daß er den Entwurf zum Grabmaale des Pabstes Paulus III nach dem wohlmeynenden Rath des Michelagnolo verfertiget habe. Die Statüe des heiligen Vaters giebt den Bonarottischen Geschmack völlig zu erkennen. Er sitzt so ungezwungen dort, als wenn er den Zu-

schauer anreden wollte. Der Bruder Wilhelm della Porta hat also nicht nur dem Michelagnolo ein Genügen geleistet, und das Antique übertroffen, sondern auch durch seine Kunst sich unsterblich gemacht.

In den Zimmern des mediceischen Gartens zu Rom sieht man einen kleinen, antiquen und so schönen Apollo, gemeiniglich Apollino genannt, daß die Bildhauerkunst selbst sich daran ergötzet, auch nicht wahrnimmt, was viele daran bedaurenswürdig gefunden zu haben glauben. Diese Antiquitätenforscher berichten uns, dieser kleine Apollo, welcher den rechten Arm über das Haupt legt, den linken aber auf einen Stock steif hält, sey ganz verstimmelt gefunden worden. Sie sagen, der linke Arm und die Füsse wären von einem modernen Künstler angestückt worden. Da nun alle Künstler und Kenner diese antique Statüe bewundern, und von gedachter Verstimmelung keine Spur finden, so wird man überzeugt, daß, wenn solche Ergänzung in der That gemacht worden seyn soll, dieselbe von niemand anders habe können vollbracht worden seyn, als von unserm Bruder Wilhelm. Die Statüe ist so vollkommen, daß kein Auge nicht das geringste Moderne daran gewahr wird. Das Haupt ist von der schönsten griechischen Art, die Stellung und Wendung des Leibes ungemein leicht, frey und ungezwungen; alle Gliedmaaßen und ihre Contraste sind von sonderbar ausgesuchtem Geschmack, und reizen die

Künst-

Künstler zur Nachahmung. So verwunderungswürdige Ueberbleibsel des Alterthums der Bildhauerkunst wußte niemand so geschickt zu ergänzen, wenn es ja jemand gewagt haben sollte, als unser Porta, welcher dadurch den vornehmsten Griechen den Vorzug weit mehr streitig gemacht hat, als Michelagnolo Bonarotti durch seinen Christus in der Kirche alla Minerva, und den Moses à S. Pietro in vinculis.

Wer sollte wohl glauben, daß diese und dergleichen Kunststücke zu unsern Zeiten unter den deutschen Künstlern bereits schon große Nacheiferer erzeuget haben, welche nicht nachlassen, durch ihren Meisel endlich das schöne Antique und die unvergleichliche Natur zu erreichen, wofern Hunger, Mißgunst und Neid den Weg darzu nicht versperren, wie es in allen Ländern geschehen, und noch immer gewöhnlich ist? Jedoch, der Neid verzehret sich selbst eher, als er die Künste von ihrem Wachsthum zurückhalten kann. Ihr munterer Fleiß macht, daß sie mitten unter den Hecken von Disteln und Dornen empor steigen. Ihre Blüthen und Früchte prangen vor meinen Augen; sie sind mein Vergnügen, und ich wollte wünschen, daß ich zu ihrem fernern Wachsthum noch mehr beytragen könnte, als jene, welche nur mit Verachtung und Stolz auszurufen pflegen: Was uns hier vorgeschwatzt wird, haben wir schon lange gewußt. Diese Stimme ist viel zu schwach, den Künsten die Hand zu biethen.

Man

Man weis, daß unsre Väter schon alles gewußt haben, was wir unsern Söhnen vorschwatzen. Ja ich will auch noch hinzu setzen, daß derjenige nicht alles wisse, welcher den Ausspruch thut: das ist eine bekannte Lehre, Nachricht, oder ein abgedroschener Kram. Ich will aber wetten, er weis nicht, daß dieses alles zusammen sowohl sehr vielen Kunstgenossen, als auch einem oder dem andern Gelehrten unerhörte Sachen sind. Und eben diesen zu Gefallen hat sich die geschäfftige Feder bemüht alles so hinzuschreiben, wie es den Schülern zum Nutzen, und den Kennern zum Vergnügen gereichen kann, ohne zu fragen, ob es andre schon wissen, oder nicht. Diejenigen, welche dieses Werk nur stückweise durchblättern, werden für ihren Geschmack nicht so viel Nahrung finden, als diejenigen, welche es in gehöriger Ordnung durchlesen und dasselbe studiren wollen, ohne sich lange zu besinnen und nachzugrübeln, ob ein Grieche, ein Lateiner, ein Franzos, oder ein Engländer schon alles, was darinn enthalten ist, ausgebreitet habe. Dergleichen Bemühung verschafft einem deutschen Genie wenig Nutzen, der diese Sprachen nicht versteht.

Nil superest, quod mente modoque
Nostrates juvet artifices, doceatque laborem.

X. Beschrei-

X.

Beschreibung verschiedener Gemälde.

Wenn man die alten Landschaftmalereyen eines Claudius von Lothringen, eines Jacob von Artois, eines van Uden und van Baalen, Dominichino, Rubens, Titian, und Poußin ohne Figuren, oder Stafirung, wie sie einige nennen, betrachtet; so hat man zwar das Vergnügen, sein Auge durch die schönsten Landesgegenden zu erquicken. Allein, dieser Anblick verschwindet bald, und reizet zu keinem angenehmen Aufenthalt; daher haben diese Künstler, um den Beobachter nicht allein auf ihren Feldern und Bergen herum wandern zu lassen, ihre Gemälde mit Menschen und Thieren besetzt, und eine solche öde oder wüste Aussicht lebhaft gemacht. Denn wo sich nichts bewegt, wo alles stille und unbelebt ist, daran findet das Vergnügen keinen Geschmack. Der Mensch ist allzu gesellig, als daß er sich lange mit Vergnügen in der Einsamkeit aufhalten könnte. Diese großen Künstler waren mit wenigen Figuren nicht zufrieden; sie wollten den Zuschauer auch entzücken, ermuntern und aufmerksam machen. Sie stellten also in ihren Landesgemälden auch Fabeln, angenehme oder traurige Zufälle unter Menschen und Thieren vor, und allerhand

Bege-

Begebenheiten mußten das Land zieren. Man sah Geschichte, welche den Zuschauer selbst in Verwunderung setzten. Was wäre die berühmte Landschaft des Dominichino in der borgheſischen Gallerie zu Rom auſſer den Lustbarkeiten, welche Diana dort ihren Nymphen macht? Sie baden sich, sie laufen um die Wette, sie schießen Gruppweise mit Pfeilen auf einen Reiger, sie treffen ihn, und setzen dadurch die ganze Gesellschaft in Erstaunen. Man sieht unter andern in den Geberden einer Nymphe, daß sie den glücklichsten Pfeil abgeschossen hat. Und welcher Zuschauer sollte nicht zum lachen bewegt werden, wenn er tief im Gesträuche zwey Baurengesichter erblickt, wovon eines lächelt, und das andre einen Finger auf den Mund legt, beyde aber schalkhaft dieser Jagdlust ingeheim zusehen? Sollten dergleichen Gemälde unsre Landschaftmaler nicht ermuntern, auf dergleichen Compositionen ihr Augenmerk zu richten, und nachzusinnen, was ihre Arbeit angenehm machen könne? Sollten, sage ich, solche Malereyen nicht geschickt seyn, den Geschmack, oder die Denkungsart derjenigen zu verbessern, welche nur eine zerstreute Menge von Bergen, Bruchstücken, Bäumen, Gewässern und Feldern ohne Zusammenhang in siebartigen Lichtern, zerhackten Schatten, und ohne irgendswo einer Masse Platz zu geben, auf ein Gerathewohl hinmalen, die Länder, Gewächse, Kleider und Thiere vermengen, und mitten unter deutschen Wäldern ephesische Tempel mit syrischen Thieren sehen lassen?

Vom

Vom Colorit will ich nichts erwähnen, welches bey den meisten von der Natur abweicht, und nur der angewöhnten Manier unterthan ist; daher oftmals so flüchtig forteilet, daß alle Gegenstände ohne Ausnahme entweder grün oder röthlicht, braun oder gelb, mehlfarb oder kothicht, einen Kenner in Mißvergnügen stürzen. Ich will nicht einmal den Pinsel erwähnen, welcher nichts anders zu verfertigen weis, als vielfältige übereinander fallende Berge, Felsen, Häuser und Bäume, welche aus der Tiefe des Gemäldes heraus und über den Vorgrund stürzen, mithin eine sehr flach hingefärbte so genannte Landschaft vorstellen sollten. Nichts vergnügt mich mehr, als eine geschilderte Landesgegend, in welcher ich alles in seiner natürlichen Farbe sehen kann. Ueberall dringet mein Blick in die entfernten Gegenden durch Gebüsche, Bäume und Thäler. Jeder Gegenstand zeigt sich immer mehr in der Entfernung. Der Himmel selbst spiegelt sich bisweilen durch allerhand artige Wolken hier oder da in ruhigen Gewässern, welche machen, daß die Gegenden auseinander weichen. Die flamländischen Schulen nennen solche Durchsichtigkeiten die **Seelgen des Gemäldes**. So natürlich ein Mensch von einer Gegend zur andern spazieren kann, so natürlich geht auch das Auge des Beobachters vom Licht in die Schatten, und so findet es sein Vergnügen, wenn es immer aller Orten hin- und durchsehen kann. Eine Aussicht zwischen Bergen, Bäumen und Häusern befriediget

das

das Auge, welches eingesperrt beleidiget wird. Es will durch das Geräusche des Laubes wenigstens den Himmel erblicken können. Wie angenehm ist ein dicker Wald, aus welchem ich die Mannichfaltigkeit der Gegenstände sehen und deutlich erkennen kann? Kurz, mein Auge leidet keine Einschränkung, wenn ihm ein Landesgemälde vorgestellet wird.

Hier ist aber meine Absicht keinesweges, von dieser Kunst einen ausführlichen Unterricht zu geben; sondern mein Augenmerk gehet bloß dahin, von einigen Schildereyen, welche vielleicht den Geschmack und die Manier einiger Künstler aus ihren Irrwegen auf eine bessere Bahn einleiten können, einen Abriß zu geben.

Phocion.

Phocion der Gütige war zwar zu Athen ein angesehener, aber dabey sehr armer Mann, ob er schon durch verschiedene Würden sich großen Reichthum hätte erwerben können. Da es ihm unvermuthet in den Sinn kam, ein Anhänger der Vornehmsten des Staates zu werden; so wurde er von seinen Mitbürgern um das Leben gebracht; und weil ihn niemand wollte begraben lassen, so wurde er, wie **Plutarch** berichtet, von zween Knechten über die Gränzen von Athen hinaus getragen und dahingeworfen.

Dieses Leichengepränge gab vor 100 Jahren dem **Nicolaus Poußin** Anlaß, die Stadt Athen

mit

mit allen ihren Gegenden zu malen, wie ich hier alles den wißbegierigen Lesern zu Gefallen in nachfolgender Beschreibung vorzustellen willens bin.

Er malte Phocions Körper, wie ihn zween Knechte vor die Stadt hinaus tragen. Beyde sehen betrübt aus: allein es zeiget sich in ihrer Betrübniß ein gewaltiger Unterschied. Der erste ist alt, und in ein sehr schlechtes Gewand eingewickelt. Das Nackende an seinen Armen und Beinen zeigt einen starken und nervigten Mann an. Sein Fleisch sieht aus, als wenn es durch schwere Arbeit verhärtet geworden wäre. Der andre Knecht hingegen ist jung, und mit einem ziemlich artig gefalteten Gewande bedeckt. Diese Stellungen sind in ihrer gleichen Verrichtung als Knechte, und in ihren Wendungen der Köpfe unterschieden. Poußin wußte wohl, daß die Kunst die Natur nicht recht nachahmet, wenn sie in ihren Werken nicht eine Mannichfaltigkeit ausdrückt. Der Körper des Phocions liegt in einem verworrenen, nachläßigen und armseligen Tuch eingewickelt. Alles verursacht ein so großes Mitleiden und Traurigkeit, daß meine Feder nicht im Stande ist, dieses herrliche Gemälde nach Würden abzuschildern. Ich will also lieber den Maler selbst reden lassen:

„Unter dieser hingeworfenen Leinwand, sagt „er, nimmt man dennoch die Form des Kopfes „und des ganzen Körpers wahr. Die Füße sind „unbedeckt, woran man die verwelkte Farbe des

„todten Fleisches sowohl, als das Starre und die „Schwere der todt hingestreckten Gliedmaaßen „sieht. Dieses Leichenbegängniß sieht man auf „einer Landstraße, an welcher seitwärts große „Quatersteine liegen, wovon einige ordentlich auf „einander ein zerfallenes Mauerstück vorstellen. „Alles zeigt Ueberbleibsel von einem majestätischen „Gebäude an. Der Weg scheint sandigt und von „Menschen betreten zu seyn. Dieses Gemälde „hat ausserdem auch noch andre Auszierungen. „Rechter Hand sieht man einige Bäume, deren „Stämme eine grobe, rauhe, höckerichte Rinde „und wenig Aeste haben, die sich aus dem „Schwachgrünen unvermerkt ins dunkle Him„melblaue verlieren. Hinter diesen langen „Baumstämmen sieht man die Stadt Athen.

„Die linke Seite macht hierzu einen starken „Contrast. Ein holperigter Boden, Höhlen in „starken Schatten, sehr helle Felsenspitzen und „wilde Gebüsche machen den Theil aus. Ein „wenig höher führt ein Weg zu einem dicken, fin„stern Gehölze. Der heitere und überaus helle „Himmel giebt der dunkeln Grüne noch mehr „Stärke.

Poußin hat die Kunst der Farben verstanden, welche eines durch den Gegensatz des andern zu stärken lehret. Er führet uns aber noch weiter:

„Von diesem rauhen Bezirk hinaus erscheint „eine frische, grüne und zarte Wiese. Dort lehnt

„sich

„sich ein Hirt auf seinen Stab, und betrachtet „seine schneeweißen Schaafe, die daselbst weiden. „Der Hund liegt und schläft hinter ihm. In „dieser Gegend sieht man einen andern Weg, auf „welchem ein mit Ochsen bespannter Wagen fährt. „Man nimmt die Stärke und Schwere dieses „Viehes deutlich wahr; ihr Hals neigt sich ge„gen den Boden, und ihr Zug geht langsam. „Ein Bauer voraus, und ein Weib nach dem „Karren begleiten die Fuhre. Sie scheint die „getreue Gefährtinn dieses einfältigen Mannes zu „seyn. Zwo andre verschleyerte Weiber sitzen „auf der Last.

„Nichts kann einem mehr Vergnügen verschaf„fen, als dergleichen Feld- und Landesgemälde, die „wir den Dichtern schuldig sind. Sie haben an„gefangen in ihren Versen die Annehmlichkeit der „ungekünstelten und einfältigen Natur zu besingen. „Die Maler sind ihnen nachgefolgt. Die Land„lust, und die Zierlichkeiten der Felder oder Wäl„der, wo die Natur sich schön zeigt, machen ein „weit fröhlichers Bild, als aller Pracht, den die „Kunst hat erfinden können.„

„Rechter Hand auf diesem Wege sieht man „einen Schweißfuchs, auf welchem ein Reuter in „einem rothen Mantel eingewickelt sitzt. So„wohl das Pferd, als der Mann, drängen sich „vorwärts, als wenn sie ihre Reise beschleunigen „wollten; man wird aber gewahr, daß ihnen der „Wind ins Gesicht geht. Alle Haare des Rei-

„ters und des Pferdes sowohl, als der Mantel, „werden vom Winde zurück geweht.

„Die Maler, welche nur anmuthige Figuren „vorzustellen wissen, sind niemals weiter, als auf „das Mittelmäßige gekommen; Poußin aber ist „bis in den Geschmack des Antiquen gedrungen. „Er malt die Handlung, die Bewegung, belebt „die Figuren, und drückt die Leidenschaften der „Seele aus.„

„Weiter vorwärts findet man eine grüne Ge„gend, nach welcher ein sandigtes Feld erscheint. „Auf jenem Grase sieht man drey menschliche Fi„guren: eine steht weiß gekleidet mit großen flat„ternden Falten; die andern aber sitzen neben ihr „an einem Wasser, wovon eine auf der Cither spielt. „Am Ende dieses grünen Rasens sieht man ein „viereckigtes Gebäude, welches mit halb erhabe„nen Bildhauereyen, mit Blumen, Laubwerk und „Festonen, übrigens mit einem guten Geschmack „von der simpelsten und edelsten Baukunst geziert „ist. Es scheinet ohne Zweifel das Grabmaal „eines Bürgers von Athen zu seyn, welcher ver„muthlich mit weniger Tugend, aber mit mehr „Glücksgütern, als Phocion, dieses Zeitliche „gesegnet hat.„

Durch oben erwähntes Wasser hat Poußin den bey Athen vorbey fließenden Strom Ilissus vorgestellt, dessen Wasser hell und klar ist. Der heitere Himmel, der in diesem Flusse gemalt ist, sich darinn gleichsam spiegelt und einen Wider-

schein

schein von sich giebt, macht das Wasser noch viel schöner. Er ist mit jungen, frischen Weiden, und andern dergleichen Bäumen umrungen, welche das Auge ergötzen. Es kommt uns noch ein großer und schwerer Gegenstand vor Augen, den uns Poußin gleich beschreiben wird. Es ist die Stadt Athen, in welcher er zeigt, daß er die Geschichte, die Gebräuche, das Uebliche und die Baukunst vollkommen verstanden und aller Orten angebracht habe.

„Damit die große Stadt Athen, sagt er, „besser ins Gesicht fallen möge, so habe ich sie „auf eine Anhöhe gemalt. Die Gebäude sind „gleichsam stufenweise in einem natürlichen „Schauplatz. Auf den ersten Anblick kommt sie „einem nicht groß vor. Man sieht in der Nähe „einen ziemlich kleinen Theil, aber rückwärts, wo „alles in die Tiefe des Gemäldes hinein weicht, „entdeckt man eine weite große Strecke von Ge„bäuden. Der Verwirrung und Einförmigkeit „bin ich ausgewichen, und habe viel unregelmäs„sige Gebäude angebracht. Dennoch machen sie „einen artigen Zusammenhang. Jede Sache „hat ihren natürlichen Platz.

„Man sieht ohne Mühe alles unterschieden „und auseinander gesetzt. Alles vereiniget sich, „und macht ein Ganzes, welches verworren „scheint, in der Nähe aber in gehöriger Ordnung „steht. Auf dem Vorgrunde sind zween Tempel, „wovon ein jeder einen großen Umfang hat, wor-

„inn man aber den Tempel von andern Gebäu-
„den darneben unterscheidet. Der Tempel rech-
„ter Hand hat am Thore vier Colonnen von Co-
„rinthischer Ordnung. Nebst dem Giebel,
„Hauptgesims und denen Statüen um den Tem-
„pel sieht man hangende Festonen. Ich wollte
„nach der Wahrheit der Geschichte allda eine
„Feyerlichkeit andeuten; denn ich bildete mir ein,
„daß, indem man den Phocion aus der Stadt
„hinaus schaffte, das ganze Volk sich in Lust,
„Pracht und Frohlocken befinden würde. Es
„begeht also den Tag um diesen Tempel mit Feyer-
„lichkeit. Obschon dieses Volk sehr weit entfernt
„zu seyn scheinet; so kann man doch ohne Mühe
„Freudengepränge zu Ehren der Götter wahrneh-
„men. Hinter diesem Tempel erscheint ein sehr
„hoher, dicker und einer starken Säule änlicher
„Thurm, auf welchem die Statüe einer Gottheit
„pranget.

Poußin hat diese ohne Zweifel von antiquen Denkmaalen, vielleicht von der Colonna Antonina geborgt, und dem Alterthum wieder gegeben. Es steigt auch nicht weit davon ein Obelilcus oder eine Spitzsäule empor. Poußin ist mit seiner Beschreibung noch nicht fertig, er fährt also fort, und sagt:

„Der andre Tempel ist ein von Colonnen un-
„terstützes rundes Gebäude. Die Baukunst
„scheint daran alle ihre Pracht angewendet zu ha-
„ben. In seinem benachbarten Umfange sieht
„man

„man große Gebäude mit Giebeln, Frontonen „und Gesimsen. Einige Bäume bedecken zum „Theil ihre Aussicht. Dadurch wollte ich einen „heiligen Hayn andeuten. In der Stadt, habe „ich geglaubt, müßte ich die verschiedenen Zeiten „des Staates von Athen, seine erste Einfalt bis „zu den Heldenzeiten, endlich seine Pracht in den „folgenden Jahrhunderten, da die Künste in ih„rem Flor waren, dem Beobachter und Kenner „vor Augen stellen. Daher habe ich vielen, theils „runden, theils viereckigten Gebäuden Platz ver„schafft, an welchen das Grobe, das Bäurische „und Kriegerische erscheint; andre aber ange„bracht, an welchen die Regelmäßigkeit der grie„chischen Baukunst zu sehen ist. Alles ist selt„sam und wunderbar. Man sieht nichts, als „Thürme, hohe Mauren, Zinnen, Spitzen, klei„ne, ungleiche, einfältige Häuser. Eine einzige „Sache macht diese Stadt angenehm, nämlich, „daß alles mit großen Gebäuden und Gebü„schen untermengt erscheint. Ich war der Mey„nung, ich müßte aller Orten etwas grünes an„bringen, und die heiligen Wälder, Haynen und „Bäume vorstellen, welche in Gymnasien und an„dern öffentlichen Staatsgebäuden waren. Ueber„all war ich auf der Hut, damit ich keine Bauart „sehen ließe, welche vielleicht mit meiner Zeit „und der Mode meines Vaterlandes übereinkom„men möchte. Denn ich wollte dem Alterthum „einen Charakter geben, den man leicht wahrneh„men könnte. Ich habe nicht das geringste ver-

„gessen. Man sieht in meinem Gemälde so gar „Acropolis, welches Schloß hinter der Stadt „auf einem Berge liegt, welcher in der Höhe des „abhängigen Hügels empor steigt. Am Fuß „desselben sieht man große durch Thüren bevestig„te Mauren. Der Berg ist mit einem lieblichen „grünen Grase bedeckt. Um die Vestung er„scheint ein ziemlich großer Umfang mit einem „alten Thurm, der sich in die Wolken erhebt. „Man kann deutlich sehen, daß die Stadt, welche „linkerhand hinunter abhängig ist, sich unver„merkt entfernt, und in einem sehr dunkeln Busche, „wovon ich geredet habe, alsdann in einigen dun„kelgrünen Bäumen am Ufer des Wassers ver„liert.

„Hinter dieser ganzen Stadt ist eine Weite, „auf der man steile und wilde Berge sieht. Einer „steigt hinter jenem schönen Tempel, und hinter „jener prächtigen Gegend empor, wovon ich be„reits Meldung gethan habe. Dieser ist ein na„ckender und erschrecklicher Felsen. Ich bildete „mir ein, daß ich um diese Stadt einen angeneh„men und bebauten Umkreis machen müßte, wie „dergleichen um alle große Städte zu seyn pfle„get. Allein in der Entfernung habe ich eine „gewisse wilde Schönheit vorgestellet, damit ich „mich an die Geschichte hielte, welche von der „Attischen Landschaft, als von einem rauhen, wü„sten und unfruchtbaren Lande redet.

Also hat Poußin nach mehr als zwanzig Jahrhunderten dem Phocion mehr Ehre erwiesen, als seine Vaterstadt ihm bey seinem Tode durch das herrlichste Leichengepränge hätte bezeugen können.

Das Wasser
in der arabischen Wüsteney.

Dieses Gemälde, welches die Italiäner l' Aqua nel deserto nennen, ward vom Nicolaus Poußin seinem Freunde Jacob Stella geschenkt. Die Nachkommen dieses Stella überließen es dem Duca di Uzedo. Da nun die Bildersammlung dieses Duca zu Wien öffentlich verkauft wurde; so ist dieses Gemälde meinem Freunde zu Theil geworden, und gelehrte Kenner der Kunst nehmen beym ersten Anblick wahr, daß es Poußins Pinsel verfertiget habe.

Diese Schilderey stellt die Geschichte des israelitischen Volkes in der Wüsten vor, da Moses seine Zuflucht zu Gott nahm, daß er Wasser verschaffen möchte. Daher wird der brennende Durst des schmachtenden Heeres sehr mannichfaltig ausgedruckt. Alle Gegenden sind trocken, dürre und wüste.

Rechterhand steigt ein Felsen empor, auf welchem sich ein verwelktes Gebüsche erhebt. Moses steht hier auf einer Anhöhe in weißer Kleidung mit einem blauen Mantel, schlägt mit einem

Stab an den Felsen, und eine frische Quelle fliesset aus dem Stein herab. Aaron erstaunt über das Wunderwerk, und er danket Gott nebst andern mit gefalteten Händen. Unter diesen knyen zween andre von den ehrwürdigsten Alten des Volkes in Mänteln, die mit ausgestreckten Armen Gott loben.

Auf dem Vorgrunde sieht man den Rücken eines Mannes, der in einem dunkelgelben schön gefalteten Mantel, mit einem weißen Bund auf dem Kopf und mit ausgestreckten Armen knyet. Vor ihm liegt ein andrer mit zusammengeschloßnen Händen auf dem Angesicht in der Anbetung.

Mitten im Gemälde macht ein Kriegsmann im rothen Mantel, der unverbesserlich in mannichfaltige Biegungen und Brüche geordnet ist, den Vorgrund. Er lehnt seinen Schild und das Kriegsschwerd an einen Stein. Auf diesen steifset er die linke Hand, und biegt das rechte Knie, um sich zum vorbeyrinnenden Wasser neigen zu können. Hinter ihm erscheint ein bloßer Kopf, der aus einem Geschirr trinkt. An diesem löscht ein andrer Soldat seinen Durst aus seinem Helm, in welchen die Nase und die Stirne vertieft sind. Zwo andre Personen wollen sich bey diesem durchdringen.

Von der einen Person sieht man nur das halbe Gesicht, die andre aber erscheinet ganz in einem eisenfarbnen Kleide mit einem Bund auf dem

dem Kopfe, mit der rückwärts ausgestreckten linken Hand, mit begierigen Augen, durstigen Mund und starker Wendung gegen das Wasser.

Ein wenig höher über dem rothen Soldaten zeigt sich ein starker Jüngling mit einem Band um die Haare und die Stirne. Sein linker Arm und der ganze Rücken sind bloß, beyde neigen und strecken sich geschäfftig gegen den Strom, aus welchem er mit einem Geschirr begierig schöpft. Neben ihm wendet sich ein andrer Jüngling auch mit einer Kopfbinde nach ägyptischer Art. Er langt mit dem linken Arm nach einem Gefäße, welches ihm dargereichet wird.

Aus allen Geberden nimmt man wahr, daß die jungen Leute sich nur um das Wasser, und wenig um die Danksagung, wie die Alten bekümmern, also, daß die Charaktere des verschiedenen Alters vollkommen ausgedruckt sind. Die Alten beten, die Jünglinge trinken eifrig und dringen zur Quelle; die Greise sind voller Ungeduld, und können das Wasser nicht erwarten. Schwache Weibspersonen und Kinder verschmachten beynahe. Ueberhaupt zeigen alle einen offenen, dürren und durstigen Mund. Alle wollten gern trinken, wenn es anders vor dem Gedränge des Volks möglich wäre. Daher ist die Begierde zu trinken bis in die Entfernung deutlich ausgebreitet. Tief im Gemälde am Strome wendet sich ein Jüngling vom Wasser hinweg, und streckt den linken bloßen Arm aus, um einen Kessel anzunehmen,

nehmen, den ihm ein junges Mägdchen von weiten anbietet; beyde aber können einander nicht erreichen. Dieses weiß und dunkelroth gekleidete Mägdchen wird aber dadurch noch mehr aufgehalten, da es sich umwendet, auf ihren alten Vater zurück hinsieht, welcher weit von ihr auf dem Boden sitzt, die rechte Hand ausstreckt, der Tochter unwillig um Wasser zuruft, auf sie schmält, daß sie dem Jünglinge dies Geschirr zum Anfüllen hingeben wollte, und da er sie zum eilen ermahnt, sie noch länger aufhält, wie es zu geschehen pflegt, wenn man durch Uebereilung, Ungeduld und Streit alles verwirrt. Dieser alte unwillige Mann, der halb bloß und mit einem rothen Gewand über den ausgestreckten rechten Arm versehen ist, sieht dem borgheſischen Seneka zu Rom änlich. Dieser aber sitzt, und wird rückwärts von einem Jünglinge unter den Achseln gehalten, daß er aufstehen soll. Auf seinem Knye aber liegt der Kopf und der Arm seines beynahe ohnmächtigen Weibes, welche den andern Arm sinken läßt. Alles ist im Schatten. Hier im Vorgrunde sitzt ein andres Weib, welche mit liegender offener Hand um Wasser bittet, und schreyt, daß man ihr und ihrer Tochter zu Hülfe kommen möchte. Diese liegt mit dem Arm auf dem Schenkel der Mutter, und ächzet. Sie läßt den rechten Arm vorwärts sinken, ihr linker aber ruhet auf dem Erdboden. Ihr ganzer Leib ist mit einem blauen Gewand in schönen Falten bedeckt, also, daß man nur den linken mit einem weißen Hemde bekleidet

det sieht. Beyde Hände sind halb geschlossen. Ein Knye erhebt sich, der andre Fuß aber ruhet halb ausgestreckt unter dem blauen Gewande. Diese ganze Anlage, das Angesicht, die Lippen, die betrübten Augen, alles zeigt den äußersten Schmerz des Durstes und erregt Mitleiden. Neben ihr rückwärts hält ein Kind seine Hand an die Brust der Mutter, und seufzet um Wasser. Diese schöne Gruppe macht auf der linken Seite des Gemäldes den Vorgrund und den Beschluß.

Mitten und tief im Gemälde nahe am Felsen und fallenden Wasser hinter dem Jünglinge, der nach dem Kessel langet, sieht man ein Weib bis an die Achseln, welche sich ausstreckt, liegt, und den Mund in den fortrinnenden Strom hinein hält, und sich mit trinken erquickt. Weil sie aber dadurch sich allzu lange aufhält; so wird hinter ihr eine andre ungeduldig, greift sie bey der Achsel an, um sie zu nöthigen, daß sie aufhören soll, indem ihr Kind, welches auf ihrem Arm sich an ihre linke Brust hält, die Hand auch gegen das Wasser ausstreckt. Dieses Weib ist auf der Brust mit einem blauen Tuche vom Hals an bedeckt, und sonst nach ägyptischen Gebrauch auf dem Kopf umwunden vorgestellt. Nahe bey ihr steigt ein Jüngling am Felsen in die Höhe, erhebt mit beyden Armen ein Gefäße mitten in den herabfallenden Strom. Er läßt es voll werden, und giebt zu erkennen, daß es ihm beynahe zu schwer, er selbst aber der Gewalt des Wassers zu schwach sey. Man sieht ihn bis an die Lenden,

seine

seine Achseln sind im Schatten, das halbe Gesicht aber und die beyden Arme im Licht.

An der rechten Seite hinter dem Moses und Aaron, wie nicht weniger hinter und um den Felsen, erscheinen viele Gezelter im Schatten. Sonst aber verbreitet sich linker Hand in der Weite ein dürres Land, bis an das arabische Gebirge.

Dieses Gemälde war Poußins Vergnügen, daher machte er verschiedene Schizzen und Copien mit eigener Hand davon, wovon eine zu Versailles zu sehen, in welcher weit ins Feld hinaus zwo Figuren, ohne Zusammenhang der Anlage, mehr erscheinen, als im hier beschriebenen Gemälde. Man findet beyde in Kupfer gestochen. In der kaiserlichen Bibliothek zu Wien kann man beyde mit Vergnügen betrachten, wo Poußins Werke unter den Kupferstichen beysammen prangen.

Schrecken und Vergnügen in einem Landschaftsgemälde.

Ungefähre, eigensinnige oder zufällige Erfindungen stehen den Künstlern sehr wohl an, wenn sie sich von der Natur, von der Wahrheit, vom Wohlstande, vom gemeinen Sinne und von der Wahrscheinlichkeit nicht entfernen. Mit dieser Einschränkung kann sich die witzige Erfindung, wenn sie auch bisweilen ausschweifend ist, beschäfftigen, wie sie will. Dieses ist es, was Horaz durch sein Pictoribus versteht. Das Feuer eines muntern und arbeitsamen Malers läßt sich

nicht

nicht allezeit an ernsthafte Geschichte binden; es bricht aus und ergreift manchmal unversehens Gegenstände, auf welche kein Mensch gedacht hätte. Beyspiele von dergleichen Erscheinungen haben wir unzählige, von denen ich nur folgendes anführen und den Schülern zeigen will, daß man aus einer Schlange ein schönes Gemälde an das Licht und zum Vergnügen der Zuschauer verfertigen kann.

Man stelle sich auf der linken Seite des Gemäldes einen Felsen vor, aus welchem eine Quelle von frischem und klarem Wasser herabrinnet, welches, nachdem es in seinem Fall einige kleine Aufwallungen gemacht hat, durch das Feld wegfließet. Ein Mensch, der Wasser zu holen ankam, wird von einer ungeheuren Schlange ergriffen, umwunden, geklemmt, vergiftet und erdrückt. Er liegt erstickt, todt und ausgestreckt da. Man sieht die Schwere, die Erstarrung aller Gliedmaaßen, das Fleisch ist welk, und das erschreckliche Angesicht stellt einen grausamen Tod vor.

Diese klägliche Schilderey wird durch ein andres Trauerspiel vermehrt. Ein andrer Mensch geht auf dem Wege zu eben diesem Brunnen, und erblickt unvermuthet die Schlange um den todten Körper; plötzlich erstaunt und erstarret er; der eine Fuß hält im Gehen inne, der Mann erhebt einen Arm, den andern läßt er abwärts sinken, und beyde Hände öffnen sich vor Schrecken. Dieser zweyte Gegenstand entzückt, giebt dem Gemälde eine Lebhaftigkeit, verursachet auch einiges

Ver-

Vergnügen, wie solches der Zuschauer eines Trauerspiels im griechischen Alterthum empfand, wo alles in Schrecken setzte, und zum Mitleiden bewegte.

Nicht weit von dieser traurigen Geschichte entdeckt man eine Landstraße, auf welcher ein Weib diesen erschrockenen Mann erblickt. Sie befindet sich aber in einer Tiefe, und hinter einer Anhöhe, weswegen sie weder den Todten und die Schlange, noch den Brunnen sehen kann. Der einzige Anblick dieses erstaunten Mannes erweckt in ihr gleichsam eine neue Art von Schrecken, also, daß man denselben in den großen und kleinen eintheilen kann. Jener ist stille, und dieser beklagt sich. Der Mann ist unbeweglich, die Furcht des Weibes ist schwächer, und nur in den Verwendungen ihres Angesichtes ausgedrückt. Man nimmt in ihr eine solche Furcht wahr, welche bloß Weibern eigen ist, und die man nicht bändigen kann. Das Weib läßt alles an sich spüren, was sie empfindet; sie fällt, sie sitzt, sie läßt alles fallen, und vergißt was sie trägt. Sie streckt die Arme aus, und scheint zu schreyen. Diese verschiedene Furcht und Erstaunung wird durch ihr Steigen gleichsam zu einem rührenden und gefälligen Spiel.

Linker Hand im Gemälde sind einige alte große Bäume, wie die ältesten Eichen, die man vorzeiten als Landesgottheiten verehret hat. Ihre ansehnlichen Stämme haben rauhe höckerichte grobe Rinden. Zwischen diesen Bäumen

sieht

sieht man eine junge frische Aue rückwärts ins Bild hinein getrieben. Dieses Gebüsche zeigt eine so angenehme Kühle, daß der Beobachter gleichsam gereizet wird, sich darinn aufzuhalten, und dieses um so mehr, als sich im ganzen Gemälde ein heißer Sommer vorstellt, welchen dieses heilige Gehölze verehrungswürdig macht. Es liegt neben einem klaren Wasser, und scheinet sich selbst darinn zu bespiegeln. Das Dunkelgrüne herum, und das Hellblaue vom heitern Himmel erscheint darinn als in einem Spiegel. In diesem Wasser sind verschiedene Gegenstände zur Erquickung der Augen. Sie können sich darinn von allem, was sie bisher Schreckliches gesehen haben, wieder erholen und sich beruhigen.

Auf dem Vorgrunde sind alle Figuren im traurigsten Auftritte. In der Entfernung ist alles stille, sanft, ruhig und munter. Bald sieht man junge Leute sich baden und schwimmen, und sich damit ergötzen; bald ziehen Fischer in ihren Nachen die Garne aus dem Wasser, da unterdessen andre mit aller Gewalt rudern. Viele stehn am Gestade, und machen sich lustig. Einige unterhalten sich mit dem Fingerspiel. Einer sinnt einer Zahl nach, den Gegner zu überraschen, und dieser ist aufmerksam, solches zu verhüten. Andre spazieren jenseits des Wassers auf einem frischen grünen Rasen. Wer alles dieses betrachtet, wird gleichsam gereizet, sie um ihr Vergnügen zu beneiden.

Weiter hinaus sieht man ein Weib auf einem Esel in die nahe Stadt reiten, welchem zween Männer nachfolgen. Diese guten Leute scheinen von derjenigen Gattung zu seyn, welche in ihrer bäurischen Einfalt den Ueberfluß ihrer Felder in die Städte bringen. Auf derselbigen linken Seite pranget hinter dem Gesträuche hinaus ein steiler Berg mit einem Schlosse.

Auf der rechten Seite des Gemäldes ist eine kleine Anhöhe, welche sich am Ufer des Flusses nach und nach verliert. Diese Abhängigkeit ist ein vernachläßigter Boden, den ein verworrenes Gebüsche bedeckt. Vor dieser Anhöhe sind große Bäume, durch welche das Feld, das Wasser, und der Himmel durchscheint, welcher Azurblau mit hellen Wolken überzogen ist, die zerstreut wie Silber und Gold schimmern. Auf diese Weise erlangte Poußin die Freyheit, mit dem Lichte nach Belieben zu verfahren, und es auf alle Gegenstände auszubreiten.

Mitten im Bilde sieht man jenseits des Flusses die erwähnte Stadt in einer Vertiefung. Eine grüne Anhöhe bedeckt einen Theil davon. Man sieht alte Thürme, Zinnen, große Gebäude, eine Vermischung von allerhand Häusern in einem starken Schatten, welcher einige durch ein sanftes und schönes Licht erleuchtete Gegenden empor hebt.

Ueber diese Stadt schwingt sich ein Rauch, wie man dergleichen gemeiniglich beym schönen Wetter in den Städten sieht, so natürlich in die Höhe, daß er das Gebirge vom Weiten noch mehr zurück treibt. Diese Berge von seltsamen Gestalten vermannichfaltigen den Gesichtskreis so artig, daß das Auge des Beobachters eine sonderbare Lust daran findet.

Maxima deinde erit ars, nihil artis ineſſe videri.

XI.

Nachricht von mosaischen Gemälden.

Obgleich die mosaische Arbeit schon im tiefsten Alterthum als eine vortreffliche Kunst beschrieben wird, so ist es dennoch schwer, sowohl ihren Ursprung zu bestimmen, als den Erfinder heraus zu bringen. Die Persianer, welche die Pracht auf das höchste gebracht haben, besaßen Landschaften, worinn die kostbarsten Marmor und Steine von allen Farben zu finden waren. Dieses läßt uns wahrscheinlich vermuthen, daß sie ohne Zweifel für die Urheber des mosaischen Geschmacks anzunehmen sind. Aus Persien kam diese Arbeit in Assyrien; aus Assyrien in Griechenland, aus welchem endlich die Römer, nebst andern Künsten und Wissenschaften, auch das Mosaik entführten, und zur Zeit ihres höchsten Prachtes dieselben sich zu Nutzen machten.

Assuerus hatte im Vorhofe seiner Lustgebäude und Garten ein so kostbar gepflastertes Estrich, daß man unter unzähligen zusammengesetzten Steinen von mannichfaltigen Farben nicht nur den feinsten parischen Marmor, sondern auch den Smaragd bewunderte.

Sosus zu Pergamo in Asien hatte im Speisesaal einen dergleichen Boden, dem Plinius den Na-

Namen Asarotos giebt, das ist, einen unausgekehrten Ort, weil durch die mosaische Kunst alles, was von der Tafel auf die Erde fällt, als Beine, Schalen, Hülsen, Rinden und dergleichen, auf dem Boden zwar mosaisch, doch natürlich vorgestellt war.

Sylla zierte durch eben solche mosaische Arbeiten den Tempel des Glückes zu Präneste, welches heute Palästina bey Rom genannt wird.

Die ersten Verzierungen von dieser Art bestanden in verschiedenen großen Marmorstücken von allerhand zusammengesetzten Farben, wie man sie noch heut zu Tage in vielen Sälen und Tempeln sieht, so gar auch von Holz zusammen setzt, und daraus nicht nur die Böden, sondern auch Tische zur Augenweide verfertiget.

Endlich fiengen die Alten an, große steinerne Tafeln zu verlassen, und nur kleine, farbenreiche Steine oder gefärbtes Glas anzuwenden, und weit künstlichere mosaische Werke zu verfertigen. Die Griechen hielten auch beynahe das Glas für schicklicher und brauchbarer, als Steine, weil sie in diesen nicht alle zur Vorstellung eines Gemäldes erforderlichen Farben entdeckten, durch Glas aber in Absicht auf die Colorirung sich nach Belieben helfen und befriedigen konnten. Die Römer blieben endlich auch beym Glase, welches sie in kleine würfelförmige Theile zerstückten, und allerhand Figuren daraus verfertigten, dadurch

aber nicht nur die Böden, sondern auch die Gewölber und andre Mauren mosaisch verherrlichten. Aus dieser kurzen Erzählung kann man sich nun allgemach einen Begriff machen, was man eigentlich mosaische Arbeit nennen könne. Das Mosaik oder mosaische Wesen ist also überhaupt nichts anders, als eine Zusammensetzung von vielen kleinen Steinen, Marmorn und Glasstiften, deren Glanz und Pracht in allen möglichen Farben besteht. Diese werden würfelartig, länglicht und viereckigt geschnitten, und nach Schatten und Licht dieser oder jener Zeichnung vest an einander in Kalk oder Kütte gesetzt. Daraus entsteht eine Arbeit, welche ein vollkommenes Gemälde vor Augen stellt. Wir Deutschen haben zwar schon gesehen, was man überhaupt Mosaisch oder Mosaik nennt; wir wissen aber nicht, warum dergleichen Werke durch dieses Wort angedeutet werden, und was es heiße. Ich will hier bloß den gelehrten Scaliger zu Rathe ziehen, welcher uns zeiget, daß die Benennung eines mosaischen Gemäldes von dem griechischen Wort Musa, Eumuson und Mulicon herkomme, wodurch die Tonkunst, oder die angenehme Zusammenstimmung vielerley Töne verstanden wird, mit welcher mosaische Werke eine Aenlichkeit haben, weil die Farben der kleinern Steine und Glasstücke, wie die Stimmen und Töne mit der genauesten Aufmerksamkeit zusammengefügt werden.

So

So mannichfaltig nun dergleichen Werke an sich in Absicht auf die Materie, auf die Zeichnungen, Umrisse, Formen, Vorstellungen und Größe waren; so vielerley Benennungen erhielten sie auch bey den Griechen: daher sind die Wörter: Asarotos, Lithostrotos, Pliphologitos, Chondrobolios, Musseios, Eumuseios, Velographos entstanden. Die Römer hingegen nennten dergleichen aus kleinen, oder großen drey- oder viereckigten Steinen, Ziegeln, Marmorn, oder Gläsern zusammengesetzte Böden, Wände, oder Gewölber Opus tessellatum, Sectile, Segmentatum, Vermiculatum, Musivum. Man sehe den Vitruvius, Daviler, und andre Architecten und Alterthumsforscher. Man betrachte Neapel, Rom, Florenz und Venedig, so wird man daselbst sowohl moderne, als antique mosaische Arbeiten antreffen. Ich will hier nur noch dieses hinzufügen, daß alles, was stückweis und enge zusammen bevestiget wird, mosaische Arbeit, oder Mosaik genennt werde; mithin auch die Gassen der ganzen Stadt Rom durchaus mosaisch gepflastert sind, welche Arbeit während meinem sechsjährigen Aufenthalt angefangen, vollendet und also benennt worden. Warum soll man also nicht alle von verschiedenen Holzstücken flach zusammengeleimte Arbeiten mosaisch nennen können, die man auch deswegen gemeiniglich musirt heisset, und die doch in der That nichts anders sind, als was wir Deutschen eingelegte Arbeit nennen?

Es wird heut zu Tage nicht mehr in Abrede gestellet, daß die mosaische Malerey den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht habe, welche in gefärbten Glasstücken besteht, die man, wie die Lettern oder Buchstaben in der Buchdruckerey, zusammen setzt.

Ich werde mich gegenwärtig bey den Tempeln, Gallerien, Cabinetten und Schätzen in ganz Orient und Italien nicht aufhalten, sondern mich bloß in Rom in der St. Peterskirche umsehen. Hier beweisen beynahe vierzig Altarblätter, welche fast von gleicher Größe, und bis dreyssig Schuhe hoch sind, daß es nicht mehr möglich sey, die mosaische Malerey zu einer größern Vollkommenheit zu bringen. Sie sind ohne Ausnahme nach den Gemälden der größesten Meister abgeschildert, und übertreffen die Urbilder in allen Theilen der Malerkunst. Jeder Anblick bezaubert und entzückt den Kenner. Da wir nun dieses Vergnügen nicht haben, so müssen wir uns mit Kupferstichen behelfen. Man betrachte sie also, und stelle sich alles größer als das Leben vor; man bilde sich ein, alles sey natürlich colorirt, so hat man von dieser mosaischen Arbeit einigen Begriff. Zu diesem Ende nehme man die Kupferstiche des berühmten Künstlers Jacob Frey vor die Hand, welcher die ihm gefälligsten Altarblätter der St. Peterskirche erwählt, und durch seinen Grabstichel in Kupfer gebracht hat. Schwerlich wird man etwas schöners sehen, als seine Petronilla

tronilla vom Guercino Barbieri da Cento, seinen heiligen Hieronymus vom Dominichino Zampieri, und seinen heiligen Sebastianus von Ebendemselbigen. Ich übergehe den Lanfranco, den Poußin, den Maratta, Romanelli, und andre, welche vielleicht von andern später nachgestochen worden sind.

So kunstreich diese Gemälde auf ihrer Leinwand erscheinen, so vortrefflich glänzen sie heute im Mosaik, und entzücken das Auge der scharfsichtigsten Kenner. Das Colorit ist nach aller Regelmäßigkeit der Kunst ausgedrückt; es ist auch so frisch, als wenn es heute erst angelegt wäre; es ist so glühend, so saftig und glänzend, als wenn es mit einem Spiegelglas oder Kristall bedeckt wäre. Die heilige Petronilla habe ich schon in einer Entfernung von 200 Schritten bewundert, und auch von Kennern bewundern gesehen. Kein Maler kann sich diese Blätter in seinem Sinne vorstellen, ob er schon einige tausend große Gemälde in Deutschland und andern Ländern betrachtet haben mag. Die romanisch-mosaische Malerey macht allen andern den Vorzug streitig. Man mag auch sagen was man will, so bleibt es doch allemal ausgemacht, daß das ganze Reich der Malerkunst nirgends als zu Rom seine Beherrscher findet.

Man stelle sich aber hundertjährige mosaische Malereyen vor, so wird man sie billig rauh und grob nennen; andre aber auch mit Verdruß

ansehen. Zum Beyspiel dient noch eines von den besten alten, nämlich das Blatt vom Lanfranco, welches kunstreich gemalt war, in Mosaik aber durch das unglückliche Schleifen oder Poliren mißfällig geworden ist. Der Glanz ist wasser- und wellenmäßig, folglich dem Auge überlästig, weil man das Gemälde nirgends ganz wahrnehmen kann, sondern verblendet wird. Dergleichen Unanständigkeit ist in den letztern Jahren vollkommen gehoben worden; man schleifet die Blätter nicht mehr stückweise, sondern bevestiget sie in ihren gehörigen Altären und Mauren, worauf sie auf einmal und ganz geschliffen werden.

Die Verbesserung und Vollkommenheit dieser unvergleichlichen Kunst hat man dem Cavalier Peter Paul von Christopharis, einem Sohne des Fabius, in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses itztlaufenden Jahrhundertes eine mosaische Schule angelegt, und viele große Schüler erzogen hat. Darunter sind Brughio, Conti, Coccei, Fattori, Gossone, Octaviano, und andre die vornehmsten, welche ihrem ruhmwürdigen Meister ausnehmende Hülfe geleistet, und die Kunst bis heute fortgepflanzt haben.

Um das Jahr 1730 hatten sie noch kein hochrothes mosaisches Glas, bis eben damals Alexis Mathioli so glücklich war, das Geheimniß dieser geschmolzenen Composition zu finden.

In

In Rom habe ich in sechs Jahren kein gröfseres Vergnügen empfunden, als allein an diesen Künstlern, welche meine tägliche Beschäfftigung waren. Dieses Vergnügen führte mich sehr oft nach St. Peter, um daselbst den Christopharis und seine Schüler auf dem Gerüste arbeiten zu sehen. Mit Erstaunen bewunderte ich die Geduld, Kunst und Geschicklichkeit dieser Leute. Sie arbeiteten damals an dem heiligen Sebastian vom Dominichino Zampieri. Alle Figuren in diesem Gemälde sind viel gröfser, als in Lebensgröfse. Sie geben mir Anlaß, mich hier dabey aufzuhalten, um den Schülern, Kennern und Liebhabern davon einigen Begriff beyzubringen, welche sie vielleicht sonst nirgends woher zu hoffen hätten. Ich erzähle, was ich selbst gesehen habe, und was mich hoffen läßt, daß es zu seiner Zeit ihnen bey unvermutheten Gelegenheiten nützlich seyn könne.

Dieses schöne mosaische Gemälde sieht man unter viel andern in der St. Peterskirche zu Rom auf einem Seitenaltar rechter Hand in einer nicht allzu hellen vertieften Kapelle. Es stellt die Marter des heiligen Sebastian vor, welcher an einem hohen aufrechten Aste angebunden hängt. Auf der Höhe des Baumes ist ein eiserner Ring bevestiget, durch welchen ein herabgezogenes Folterseil die Achselbeine des Heiligen umwindet, der den rechten Arm erhebt, den linken Fuß aber, wie den Arm, zurück angebunden hat. Hinter dem Baume steigt ein Kriegsknecht auf eine Leiter, und

bevestiget in der Höhe mit einem Nagel und Hammer die Innschrift: Sebastianus Christianus. Vorwärts steht ein andrer Kriegsknecht auf einem Stein, spreizet sich mit dem Knie an den Marterstamm, hält das übrige Seil und einen Hammer, deutet auf die Erde, und begehrt von einem Jünglinge andre dort liegende Stricke. Einige Schützen lesen auf der Erde Bogen und Pfeile zusammen. Linkerhand sitzt der Hauptmann auf einem steigenden Schimmel, drohet mit aufgehabenem Stabe, das Gedränge des Volks abzutreiben, wovon einige sich bücken, andre verscheucht, erschreckt und furchtsam zurück weichen. Christus in den Wolken strecket die Arme aus, und verschiedene Engel unterstützen und begleiten ihn mit Frohlocken und im Triumph.

Dieses Gemälde habe ich noch in Fresco gemalt gesehen. Weil aber die Mauer sich bereits zu schälen, der Kalk sich an verschiedenen Orten abzulösen, und das Bild schadhaft zu werden anfieng; so bekam der berühmte Maler Peter Bianchi den Auftrag, dem fernern Uebel vorzubauen. Dort habe ich ihn auf dem Gerüste arbeiten gesehen. Er bediente sich des Terpentins, die vielfältigen gemalten Kalkstücke wiederum an die Mauer zu drücken, zu bevestigen, alles mit äusserstem Fleiße und gelehrter Aufmerksamkeit ohne Malen zu ergänzen. So gewissenhaft verfährt man in Rom, jeden Punkt eines Urbildes

zu

zu erhalten; da man hingegen anderwärts sich nicht scheuet, dergleichen Gemälde durchgängig mit Bürsten und Seife zu flicken, zu säubern und zu zerlästern. Bianchi brachte mit dieser zwar verdrüßlichen, aber ihm doch angenehmen Arbeit viele Wochen zu. Jeder verletzter Punkt war ihm ein Heiligthum. Seine Bemühung war so glücklich, daß das ganze Gemälde wiederum seine Vollkommenheit erhielt.

Christopharis betrachtete alles, und bedauerte, daß an diesem Orte das Tageslicht zu seiner Arbeit zu schwach wäre. Er wünschte das Urbild in einem bessern Licht und bequemern Orte vor Augen zu haben, wo sein Grundstein zur mosaischen Arbeit auch hell erscheinen könnte. Der Pabst Clemens XII, der davon überzeugt war, ließ unverzüglich den Befehl ergehn: Man solle die ganze Mauer hinweg nehmen, und dieselbe dahin versetzen, wo und wie es der Künstler Christopharis anordnen würde.

Das Gerüste wurde also vor dem Altar aufgebaut, und auf allen Seiten und Rändern des Gemäldes machte man Einschnitte in die Mauer so tief, als man die Dicke derselben beybehalten wollte. Peter Bianchi bedeckte aber, mit Beyhülfe andrer geschickter Maler und Arbeiter, das ganze Gemälde mit feinem in Oel getränkten Papier, mit Flanell, Wolle, Matratzen, Stroh und starken Bretern. Diese wurden durch viele starke eiserne breite Stangen am Rande beveſtiget, daß

man

man in Absicht auf das wohlverwahrte Gemälde keine Sorge mehr zu tragen hatte. Ich schreibe alles, was ich mit Verwunderung selbst beynahe in einer Zeit von vier Monaten sehr oft gesehen und beobachtet habe. Ich war auch keiner von dem großen Haufen derjenigen, welche viel thun, und nichts studiren; sondern aus der kleinen Schaar derjenigen, welche viel studiren, und wenig ins Werk setzen.

In der äußersten Höhe des Gemäldes fieng man hernach an, eine Gewölbung in die Mauer einzuhauen, damit zween Steinmetzen darinn Platz hätten, welche anfiengen die bestimmte Dicke der gemalten Mauer abzumessen, hinter derselben mit Stemmeisen einzuhauen, und die ausgestämmten Ziegel- Malter- und Steintrümmern durch die eingeschnittenen Seitenrinnen abzukehren. Diese Arbeit währete den ganzen Sommer. Je tiefer diese Leute eindrangen, desto länger wurden die Stämmeisen, welche sich endlich in Stangen verwandelten, womit man ämsig fortstampfte, und seitwärts den Staub, Sand und die Trümmern durch die Seitenrinnen oder gemachten Einschnitte hinaus stieß. Indessen wurde aber allezeit die Vorsicht gebraucht, daß die nach und nach abgelösete Mauer nicht fallen, oder brechen, sondern vest stehen möchte, bis sie gänzlich abgeschnitten war, und frey stund.

Durch andre Gerüste, Maschinen und Seile wurde endlich diese abgelösete dicke Wand auf das Gesicht der Malerey herabgelassen, und auf dem zerstämm-

zerstämmten Rücken mit Malter angeworfen, mit starken Bretern und eisernen Stangen vest zusammen gebunden, mithin vor aller Gefahr zu zerbrechen versichert. Wie sie nun dort lag, so wurde sie seitwärts aufgehoben, und auf den rechten Seitenrand aufrecht auf Bäume gestellt. Diese Bäume lagen auf Walzen, diese aber auf einer Brücke, welche als ein gebahnter Weg vom Altar weg durch die Kirche hinaus, über die Treppe hinunter bis in das Arbeithaus des Künstlers Christopharis, folglich bey vierhundert Schritte lang zubereitet war. Solche Hülfsmittel waren veranstaltet, diese ungeheure Mauer ganz und unverletzt an ihren ausersehenen Ort hinzuschaffen. Dort wurde sie senkrecht aufgestellt, und zur Betrachtung sowohl, als zur mosaischen Arbeit bequem an ihrem gehörigen Lichte vestgemacht.

Nach der Größe und ganzen Ausmessung dieser Wand wurden fünf Stücke von gemeinem doch harten Stein, den die Römer Peperino nennen, aufeinander neben ihr hingesetzt, vorher aber nach ihrer hohen und breiten Fläche zween oder drey Zolle tief solchergestalt ausgehöhlt, daß in der tiefen Fläche, so zu sagen, ein Rost von enge gleichlaufenden und tiefen Einschnitten, oder kleinen Gängen da stunden, in welche man den aus gestossenem Marmor, Kalk, Gummi Adragant, und Eyerklar verfertigten Kitt einlegen konnte.

Nach diesen Anstalten fieng Christopharis nebst seinen Gehülfen an, Zirkel, Maaßstäbe und

Carto-

Cartonen zu brauchen, um alle Umrisse des Urbildes auf diese Steine zu übertragen, und in Ordnung zu bevestigen. Daher wurden gleich die Hauptpunkte durch angelegten Kitt und eingesteckte mosaische Glasstifte an verschiedenen Orten vestgesetzt, und vier oder fünf Mitarbeiter angeordnet, welche zugleich an verschiedenen Gegenden der Fläche Hand anlegen konnten. Dieser unbeschreiblichen Mühe habe ich fast drey Jahre zugesehen, und wahrgenommen, wie geschickt und leicht sie zu Verbesserung ihrer Fehler zu Werke giengen. Wo sich nämlich eine Abweichung vom Original äußerte, zum Beyspiel, wo ein Auge, eine Falte oder ein Umriß nicht die gehörige Stelle einnahm, da steckten sie die wenigen fehlerhaften mosaischen Gläser und den Kitt heraus', legten neuen Kitt hinein, und setzten die erforderlichen Stifte darinn wieder zusammen. Von der gänzlichen Vollführung dieser Arbeit werden wir unten weiter handeln.

Das Hauptwesen und der Grund dieser vortrefflichen Kunst besteht in der Fabrik oder Glashütte, in welcher das Glas nach allen möglichen Farben, Tinten und Schattirungen, jede insonderheit, zubereitet, und jede in einem tellermäßigen oder scheibenförmigen mehr als Zoll dicken gläsernen Klotze geschmolzen, und auf eine kupferne Fläche hingegossen wird. Die Anzahl dieser Farben belauft sich beynahe auf drey tausend Stücke. Als ich sie sah, so mangelte nur noch die

die hochrothe Farbe, welche damals erst erfunden wurde. Ich erhielt davon ein Stück, welches ich nach Deutschland brachte, und durch einen Steinschneider verschiedenes artiges Geräthe, als Tabackdosen, Stutzen, Stockknöpfe mit halberhabenen Verzierungen daraus schneiden ließ.

Man kann leicht erachten, daß die Kunst, solche Pasten oder Massen zu verfertigen, in der Fabrik ein großes Geheimniß sey. Ich überlasse es demnach den Chymisten und Glasmachern, welchen davon schon viele Farben bekannt sind.

Erwähnte zolldicke Glasscheiben werden aus der Glashütte in die Fabrike bey St. Peter in Rom geliefert, wo auf der mit Quatersteinen anstatt eines deutschen Dachs bedeckten Kirche auch in der Malerwerkstatt neben dem Tempel viel Arbeitsleute voller Aemsigkeit sind, die Scheiben in lauter dicke, dünne, viereckichte, Zoll lange, auch längere Stücke und Stifte zu zertrümmern.

Jeder Arbeiter hat zu seiner Verrichtung einen vesten Ambosstock vor seinen Knyen stehen; mitten in dessen Oberfläche steckt anstatt des Amboses ein mehr oder weniger breites schneidendes wohl gestählтes kleines Eisen. In der rechten Hand führt er einen eben solchen gestählten schneidenden, oder nach den Umständen der gröbern oder feinern mosaischen Stückchen einen leichtern Hammer von Buchsbaum. Mit der linken Hand legt er die Glasscheibe auf das veste Eisen,

und schlägt oder tüpft ohne Gewalt auf den Ort, wo sie aufliegt; so, daß das Stück gleichsam wie abgeschnitten herunter springt. Auf diese Weise fährt der geschickte Werkmann fort, bis die ganze Masse in lauter länglichte viereckichte Stücke zertrümmert, oder wie man es nennen will, geformt oder geschnitten ist.

Andre sind beordert, diese mosaische Glasstücke so dünn und klein wie Nadeln zuzurichten, zu schleifen, und in ihre gehörigen Formen zu bringen. Alle diese und andre Stifte werden dann nach ihren Farben, jede insonderheit, in Fächer gelegt, wo man sie wie die Buchstaben in einer Buchdruckerey geordnet sieht.

Zu Bereitung dieser mosaischen Gläserstifte hat man noch verschiedene Werkzeuge zum schleifen, schneiden und ausgleichen, deren Beschreibung ich aber hier ohne Nachtheil des Unterrichtes übergehe, weil sie zu weitläuftig werden würde.

Den Kitt legt man in der Arbeit nur theilweise an, nämlich, so viel man in einem Tage zu bestecken vermögend ist, weil er sonst trocken und vest wird. Doch kann man ihn auch mit Wasser auffrischen und weich machen, wenn er noch nicht allzu trocken geworden ist.

Ich komme nun zum Ende der mosaischen Arbeit, das ist, zur Aufrichtung und Bevestigung des Altarblattes des heiligen Sebastian an seinem vorigen Orte im St. Peterstempel.

Chri-

Christopharis fand in seiner Studier- und Arbeitwerkstatt am Dominichino nichts mehr nachzuahmen; daher ließ er seine mosaisch gemalten Peperinsteine wiederum von einander absondern, auf den Boden legen, in die Kirche überführen, und allda an demjenigen Orte, wo vorher das Urbild fast hundert Jahre zur Bewunderung gedient hatte, Stück vor Stück auf einander setzen, einmauren, und mit kupfernen Klammern bevestigen, weil die eisernen verrosten und nach und nach sowohl die Mauren als Steine zerspringen. Hier sah ich nun den heiligen Sebastian wiederum in seiner vorigen Pracht, ausser, daß er rauh und ohne Glanz war.

Die Gerüste blieben, und die Künstler unternahmen eine neue Arbeit; sie mußten die Abschnitte zwischen den Steinen und ihre Zusammenfügungen ergänzen, welche sie mit Kitte wiederum anfülleten und sie mit gehörigen mosaischen Gläsern besetzten, damit die zusammengemauerte Fläche wiederum ganz erschiene. Alles wurde noch einmal untersucht, verbessert und zu seiner Vollkommenheit gebracht. Endlich bevestigte man durch Seile und Maschinen das kieselsteinerne und bleyerne Gewicht, um die ganze Fläche des Gemäldes durch Wasser und feinen Schmergel so zu schleifen, daß sie glänzte. Da nun auf solche Art alles wie ein Spiegel glänzte; so erschien die mosaische Malerey weit ansehnlicher, glühender, saftiger und lebhafter, als sie im

Urbilde war. Das Blatt wurde endlich unter ausnehmender Verwunderung der Zuschauer aufgedeckt. Es erwecket auch noch heut zu Tage, nach mehr als dreyßig Jahren, eben das Erstaunen der Kenner, welches es den ersten Tag verursachet hat. Die ausgeschnittene Mauer des Originalgemäldes wurde hernach in einer andern Kirche, wo ich nicht irre, in dem Kartheuserkloster eingemauert.

Betrachtet man also ein solches mosaisches Kunststück sehr nahe; so scheinet es nach großer Miniaturart hinter einem Glase gemalt zu seyn, weil alles, ohne Verblendung zu verursachen, glänzet. In einer dem Auge des Beobachters anständigen Entfernung aber, oder in der Weite, in der solche Altarblätter ohnedem durch ihre Höhe sich befinden, erscheinet alles schön, frisch, saftig, stark und glühend, ja so kunstreich, daß jeder Pinselstrich des Urbildes seinen Platz verherrlichet, und nirgends eine Zusammenfügung der mosaischen Glasstückchen wahrgenommen wird.

Mit Erstaunen betrachteten wir in Rom die Portraite des Königs und der Königinn von Portugall im Jahr 1735, welche Bruststücke in ihrer Lebensgröße von Peter Bianchi gemalt, und von Christopharis so kunstreich und fein in Mosaik gesetzt worden, daß man sie mit verführerischen Augen für eine wahre unübertreffliche Miniaturmalerey ansah.

Was

Was man in dieser allezeit höher gestiegenen mosaischen Malerey seit meinem Aufenthalt in Rom, nämlich seit mehr als 39 Jahren verbessert haben mag, besteht, wie ich höre, nur in der Art und Weise vieler Nebensachen, Maschinen, Geräthe, Werkzeuge, Handarbeiten, u. s. f. nicht aber in der mosaischen Malerkunst selbst. Denn, wenn man die damals verfertigte Petronilla und den heiligen Sebastian betrachtet; so wird es unmöglich scheinen, daß man weiter etwas Vortrefflichers wünschen, oder die Kunst noch verbessern könne, sondern nunmehr sich mit demjenigen begnügen müsse, was seit achtzig Jahren bis hieher bereits geschehen ist, und jedem scharfsichtigen Kenner Anlaß zu glauben giebt, daß die Kunst der mosaischen Malerey den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht habe, welches daraus erhellet, weil die mosaischen Künstler allezeit nur nach den Originalien, niemals aber nach Kopien gearbeitet haben, wie uns die ungeheuren Umstände vom heiligen Sebastian deutlich zu erkennen geben, welche mir aber hier zu einer wichtigen Anmerkung Anlaß geben, die dem kunstbegierigen Leser, wenn er gleich zu Rom gewesen wäre, doch vielleicht unbekannt seyn mag, und die ihm also um deswillen nicht mißfällig seyn wird.

Die Altarblätter in der St. Peterskirche sind meistens von einerley Maaß und Größe, oder der Raum eines Altars hat mit dem Bilde kein

Verhältniß, welches man dahin in Mosaik bringen will. Soll man also ein kleines Urbild dahin setzen, mithin eben wie die andern in Mosaik bringen; so ist man gezwungen, dieses kleine Kunststück durch den geschicktesten Maler abkopiren, in das gehörige Maaß bringen, und dem dazu bestimmten Raume des Altars gleich groß malen, endlich von einer so vergrößerten Kopie, nachdem sie von vielen Professoren der Kunst beurtheilt und verbessert worden, in Mosaik übertragen zu lassen. Man begreift es ohne viel Nachsinnen, daß dieses eine unvermeidliche Arbeit sey; weil der mosaische Künstler dergleichen Vergrößerung unmöglich bewirken, und ohne unbeschreibliche Mühe und ungeheuer große Kosten ausführen könnte, ja so gar auch mit Anwendung aller dieser und andrer Hülfsmittel dennoch beständig unsicher und ohne guten Erfolg arbeiten würde.

Ein solches Schicksal der Kopie mußte also das unschätzbare Gemälde des Raphaels von Urbino, nämlich die Transfiguration erfahren. So kostbar es nun ist, so glücklich ist es erst vor wenig Jahren geschehen. Dieses verwunderungswürdige Bild ist das Hochaltarblatt zu Sant Pietro Montorio in Rom auf Breter gemalt, und mit einem so unglücklichen Lichte versehen, daß es Jacob Frey nicht eher abzeichnen wollte, als bis man seitwärts in der Kirchenmauer ein Fenster ausbreche. Verschiedene Umstände wegen

der

der Erlaubniß, Kosten und Einwendungen verhinderten aber dieses Vorhaben.

Vor einigen Jahren wurde also der geschickte Künstler Stephan Pozzi bevollmächtiget, diesen großen Schatz der Malerkunst mit aller nur möglichen Aufmerksamkeit, die ein Mensch in seiner Gewalt hat, abzumalen. Er vollbrachte seine Arbeit mit vollkommener Zufriedenheit aller Kenner. Da das Original ohne die äusserste Gefahr nicht übertragen werden konnte; so mußte diese Kopie zum Mosaik dienen. Solchergestalt pranget also dieses Raphaelische Kunststück in der St. Peterskirche, und läßt keinen Raphaelischen Pinselstrich verkennen. Es ist auch auf fünf Stücke von Sandstein in Mosaik gesetzt worden.

Um dieselbige Zeit nahmen die mosaischen Künstler auch den Erzengel Michael vom Guido Reni vor die Hand.

Dieses schöne Stück, für welches gewisse Mylords schon vier und zwanzig tausend Scudi, geboten haben, und niemals erhalten konnten, verherrlichet die Capucinerkirche zu Rom. Aus dieser wurde es nach St. Peter in die mosaische Kunstofficin gebracht, und in ein einziges ganzes Stück Stein, Peperino genannt, mosaisch verfertiget. Es glänzet nunmehr neben der heiligen Petronilla vom Guercino in der St. Pe-

terskirche so majestätisch, daß es alle Kenner in Erstaunen setzt.

Dieses ist nun die wahrhafte Auslegung der Nachricht, welche uns ein Franzos im Versuch der mosaischen Malerey im Jahr 1768 von den Kopien ziemlich seichte ertheilt und geglaubt hat, alles werde nach Kopien gearbeitet, da doch bis diese Stunde in der ganzen Kirche nur die gedachte Transfiguration und der heilige Hieronymus vom Dominichino, weil er sehr klein war, nach Kopien vermosaisirt worden.

Die Stadt Florenz aber legt uns noch andre mosaische Arbeiten vor Augen, die sehr kostbar sind, und welche von den römischen allerdings unterschieden sind. Denn in denselben sieht man kein Glas, sondern nichts als orientalische Steine, nämlich Agathe, Granaten, Sardoniche, Korallen, Perlenmutter, Lapis lazuli, Jaspis, Smaragd, Topas, Carniole und dergleichen, aus welchen man theils flache, theils halb erhabene Arbeiten verfertiget, deren Kostbarkeit aber mehr Verzierungen, als mosaische Gemälde vorstellen.

In den kaiserlichen Cabinettern zu Wien sieht man Tische von solcher Kunst, in welchen große mitten von einander geschnittene orientalische runde Perlen schnurweis eingelegt sind. Man würde also vergeblich fragen, wie hoch dergleichen Kunststücke zu schätzen sind. Denn man

man sieht dabey nicht auf die Kosten, sondern erkundiget sich, ob und wie man dergleichen Werke zu Stande bringen könne.

Nach dergleichen Schätzen der Kunst darf man andre Arbeiten nicht beurtheilen, welche nur aus Kieselsteine, Holz, Zinn, Meßing, oder Bley bestehen, ob sie gleich den Namen mosaischer Arbeit führen und in allen Ländern unter demselben bekannt sind.

Ich schließe, und überlasse weitere Nachrichten von solchen Künsten denenjenigen mit Vergnügen, welche die Feder in die Hand nehmen und meine Stelle vertreten wollen.

Area vel campus Tabulae vagus esto.

XII.

Die Architectur.

Schreiben aus Rom an Chäremon.

Mein Freund!

Die unvermuthete Ankunft und der vergnügte Aufenthalt eines Monarchen allhier zu Rom, noch mehr aber seine so schleunige Abreise haben mein Stillschweigen über dein langes Klagregister wider den Zustand der Künste verursacht. Stelle dir einmal vor, wie es wohl hätte möglich seyn können, dir auf deine Batrachomyomachia zu antworten. Ganz Rom ward beynahe in ein solches Schauspiel verwandelt. Das ganze menschliche Geschlecht, ja so gar Tempel und Paläste geriethen in Bewegung, ihn zu sehen, zu ehren, zu bewundern, und Kennzeichen der tiefsten Ehrfurcht für ihn auf ewig in ihr Herz zu prägen. Er wollte sich zwar nicht zu erkennen geben: So wenig aber die Sonne hinter den Wolken ihren Glanz verliert; so unmöglich war es, die Größe seiner Seele und seiner Majestät zu verbergen. Sie blickten aus allem seinem Thun und Lassen hervor. Wenn alles Leben aufhört, so werden ihn die Steine noch ehren. Die Künste sind gereizet und ermuntert, diesen Monarchen zu verewigen. Und du lässest dich von einer beynahe trostlosen Gesinnung so irre machen,

daß

daß du von den Künsten, diesen geliebten Zöglingen eines glückseligen Staates, als von so viel verlassenen Gliedern desselben schreibest. Laß diesen deutschen Beherrscher desjenigen sich erinnern, was er mit ausnehmendem Vergnügen gesehen hat; so wirst du gewahr werden, wie mächtig der Blick eines solchen Weltfürstens ist, einen kleinen Kreis von wackern und herzhaften Künstlern in einen weitern Umfang zu verbreiten, und denselben zu verherrlichen. Du wirst erfahren, wie die große Schaar deiner Paladinen, welche Homer vor dreytausend Jahren, und Salvini zu unsrer Zeit noch mit Nußschaalen, anstatt des Panzers, mit Reisern und Strohhalmen, anstatt der Lanzen bewaffneten, sich in so viel Helden der Künste verwandeln wird. Ganz Rom ist überzeugt, daß dieser große Fürst auch in seiner Residenz, ausser seinen Schatzcabinettern und Gallerien, die Lust werde genießen wollen, welche ihn allhier bis zur Verwunderung ergötzt hat.

Seine Residenz in Deutschland hat mir wohlgefallen, ob ich gleich Rom darinn nicht gefunden habe. Eure Paläste würden die Stadt verherrlichen, wenn sie nicht in Winkeln stünden. Euer Dom ist keine St. Peterkirche. Eure Altarblätter sind keine Raphaele, Guido, und Maratten; die Statüen werden niemals einem Phidias, Agesander und Fiamengo gleich werden. Die Menge des Meschino verdunkelt euern Sandrart. Eure Colonnen und Brunnen werden unsrer Trajana,

unsern

unsern Spitzsäulen, den Fontänen Navona und Trevi den Vorzug nicht streitig machen. Von euren Gebäuden, wenn sie auch unser Capitolium an Größe übertreffen, etwas zu melden, würde eine vergebliche Mühe seyn. Sie stehen in römischer und griechischer Pracht, und lassen sich in Verzierungen von einem nur ihnen eigenen Geschmacke sehen.

So großmüthig nun ein Pabst Julius, Leo, Sixtus und andre die Künste aufgeweckt haben; so leicht kann es auch dieser unser Monarch. Ja! unser Monarch: So nennen wir Römer ihn, die wir ihn so tief in unsre Herzen eingeprägt erhalten, daß kein Zufall ihn daraus mehr zu verdringen im Stande ist. Ich wiederhole es noch einmal: Er kann eben das bewirken, was in Italien alle Schutzgötter der Künste vermochten, und deine homerischen Achille werden endlich den Wohnsitz des größesten Monarchen, wenn gleich kein Rom daraus wird, Ehre machen. Wer sollte sich aber einbilden, daß Rom, die Hauptstadt der ganzen Christenheit, durch die Künste nicht mehr so geziert seyn sollte, wie alle andre Städte? Die Religion und ihre Beschützer bringen Pinsel, Meisel und Richtscheite in Bewegung. Anderwärts verdrängen feindliche Schwerter und Kriegsrüstungen jenes unschuldige Kunstgeräthe so gewaltsam, daß immer etwas mangelt.

Jedoch ich wende mich wieder zu deinem Schreiben, worinn du nach deinen seltsamen Begriffen

griffen von nichts als Farben, Steinen und Kupferstichen plauderst. Ich finde nicht eine Sylbe von der nothwendigsten, prächtigsten und größesten Kunst darinnen. Ist denn die Architectur keiner Achtung werth, die doch unter euch so sehr im Schwange ist? Muß sie nicht lange vorher prangen, ehe und bevor du einem Gemälde, einer Abbildung in Marmor, und einem andern Kunststücke einen Platz einräumest? Warum beschwerest du dich denn nicht darüber, daß deine Wohnung ungeschickt, voller Fehler, oder gar baufällig sey? Von Dörfern und Bauerhütten darfst du mir nichts erwähnen. Es werden sich schon Leute finden, welche wissen, wie man dem fleißigen Ackersmann nicht nur ein Dach mit Stützen bauen müsse, sondern auch, wie man viel solche Dächer in eine Ordnung eintheilen sollte, damit, wenn etwan ein stürmischer Wind oder Feuerfunken das Strohdach ergreift, nicht ganze Reihen von Bauernhäusern in Flammen gerathen.

Ich rede hier von Tempeln, Palästen und andern großen Gebäuden, weil ich gesehen, auch vielfältig gehört habe, daß überall hierüber Klagen geführt werden. Paris leidet von seinem Abbé Laugier in der Baukunst unwidersprechliche Vorwürfe, und selbst Rom giebt zu dergleichen Anlaß. Der Tadel greift so geschwinde um sich, daß Liebhaber und Kenner der Architectur zu behaupten anfangen, die Baukunst habe sehr abge-

abgenommen, und, anstatt dem gesunden, guten, vollkommenen Geschmacke nachzustreben, lasse man sich durch den Reiz der Neuigkeit verführen. Sie seufzen, daß man sich kein Gewissen daraus mache, das Gute zu verachten, und nur eigensinnigen, ungeschickten und verwerflichen Erfindungen nachzuarbeiten. Wahre Kenner und Verehrer der Architectur gerathen dabey in den äußersten Verdruß, daß viele Neugierigen die Zeit nicht erwarten können, die das Antique und Erhabene der Kunst allhier vernichten soll, sondern so gar ihren Untergang zu beschleunigen, mit aller Aemsigkeit und vielen Kosten bemüht sind. Man könnte mit dem Verzeichnisse der bereits in Italien und allhier schon verheerten guten Gebäuden einen ganzen Band anfüllen.

Die großen Namen, der unaufhörliche Ruhm, das allgemeine Wohlgefallen; sind in Italien nicht mehr vermögend gewesen, sich der gewaltsamen Zerstörung der vortrefflichsten Gebäude zu widersetzen. Kann man gelehrtere Männer und grössere Architecten in der Welt nennen, als den Michelagnolo Bonarotti, und Leon Battista Alberti? und dennoch haben einige ihrer Werke und Anordnungen weichen und der Unwissenheit Platz machen müssen. In solchen Umständen befand sich die Architectur oftmals zu Rom.

Hat das Verhängniß schon allhier, wo doch so viele fremde und die berühmtesten Architecten ihre Kunst heute noch zu lernen trachten, wider dieselbe

so

so wunderbar gewütet; wie wird es mit ihr erst in Deutschland aussehen? Sind etwan neue Bonarotte und Alberte aufgestanden, oder ist die Erfindsamkeit in eurem Bauwesen höher gestiegen?

Fürsten und andre große Bauherren studiren diese Kunst gemeiniglich nicht; sie lassen alles auf dem Vorurtheil und Geschmack ihrer Stein- und Mauerverständigen Meister beruhen. Diesen eröffnen sie ihre Meynung, welche meistentheils auf ein Gerathewohl erfüllt wird. In Italien läßt man große Gebäude durch geprüfte, vornehme und ruhmvolle Professoren um die Wette zeichnen, entwerfen oder modelliren. Man untersucht und verbessert ihre Gedanken, und beschließt endlich durch einstimmigen Rath der geschicktesten Männer das Vornehmen, und führt es endlich aus. Ein solcher Baumeister aber, der keine Wahl zu treffen weis, vermeidet so viel Gepränge, und anstatt die Lage, den Platz, oder die Gegend durch eine ganze Versammlung von Gelehrten und Künstlern untersuchen zu lassen, schickt er seinen Lieblingsmaurer fort, den ungefähr ausgedachten Grundriß auszustecken. Dieser ehrliche Mann, der zwar sein Handwerk, jedoch nichts von Ost, West, Nord oder Süd versteht, erfüllt seine Schuldigkeit. Der Eigendünkel ist seine Richtschnur, die ihn keinen Punkt verfehlen läßt. Er kehrt aber bald zum Meister zurück, ihm anzudeuten, daß im Grundrisse viele

Fehler

Fehler stecken, welche die Anlage verhindern. Eine verdrüßliche Antwort ist sein Bescheid. Unversehens aber kommt der Baumeister selbst, und macht in der größten Eile verschiedne Anordnungen. Das Gebäude fängt bald an aus der Erde mit so starkem Ansehn empor zu ragen, daß die Mauren viel mehr Platz von der Lage, als der Zwischenraum einnehmen. In der Ausführung wird hernach oft ein Stück abgebrochen, oder es fällt von sich selber zusammen, welches man wiederum anders bauet. Dort erweitert man eines; dieses wird ergänzt; jenes verbessert oder weggerissen. Das Gebäude steht, und man bewundert die weiße und blaue Farbe. Ein Tadler beurtheilet es, und findet, daß wenige Theile an ihrem Orte stehn, einige sehr gedrängt sind, andre ein zu großes, oder zu kleines Ansehn und kein zusammenstimmendes Verhältniß haben, und eine prächtige Verzierung die andre verdringt oder verdunkelt. Wir mögen dergleichen Werke in Rom betrachten wie wir wollen, wir mögen sie loben oder tadeln, so hilft es doch nichts; sie stehn einmal da, und schaden uns nichts. Ist euer Bauwesen in besserer Verfassung, so kann es nicht anders seyn, als daß man uns die Kunst entwendet haben müsse.

Deine Denkungsart ist mir bekannt, und ich erinnere mich unsrer Gespräche noch sehr wohl. Mein sechs und siebenzigjähriges Gedächtniß erneuert mir oft unsre alte Lust, die wir allhier empfan-

pfanden, wenn wir das Antique durchwanderten. Dieses ist meine einzige Zufriedenheit, und ich zweifle auch nicht, daß dieses Vergnügen auch dich in dem fünf und sechzigsten Jahre deines Alters noch munter erhalten werde. Ich füge diesem Blatt einen Entwurf bey, welcher dir die Abbildung obengedachten Monarchens vor Augen stellt. Lebe wohl! und laß meine Neugier nicht so lange, wie bisher, deiner Antwort entgegen sehen.

Rom den 1 April 1769.

Antwort
auf das Schreiben aus Rom.

Preiswürdiger alter Freund!

Möchte es doch der Himmel fügen, daß jener Monarch, von welchem du Meldung thust, alle Künste von Rom ohne seinen Nachtheil wegnehmen, in seine Residenz versetzen, und manchen noch verführerischen Irrwisch aus den Wege des wahren, edeln und erhabenen Geschmackes vollends räumen, und dasjenige, was in einen glücklichen Fortgang gebracht worden, mit einer noch größern Aufnahme krönen könnte! Es ist dir bekannt, daß die Unwissenheit ein Saame ist, welcher, wie das Unkraut, in einem jeden Erdreich Wurzeln faßt, und die guten Pflanzen verderbet, die Wissenschaften und Künste aber einen fruchtbaren Boden erfordern.

Jenem großen Monarchen mangelt es an solchen in seinen Staaten keinesweges, und sein Auge ist scharfsichtig genug, die eingesetzten Pflanzen zu beobachten, und sie im Wachsthum zu erhalten. Er findet alles in Bereitschaft, was seine zu Rom erweckten Gesinnungen unterstützen kann.

Du hast Recht, daß die Hauptstadt der Christenheit keine deutsche Residenz ist; daß unsre Tempel keine St. Peterskirche, und unsre großen Thore keine Siegesbogen sind. Hingegen wirst du doch dieses nicht läugnen, daß unsre hohen Thürme eure Obelisken und Colonnen weit übertreffen. Einige von unsern Palästen haben zwar einen römischen Geschmack, und viele scheinen sogar den griechischen nachzuahmen, den sie aber nicht völlig erreichen.

Du weißt, daß ich einen kleinen Anfang gemacht habe, vom Bauwesen zu dichten, und dieses bewegt mich, dir zu sagen, daß einige von unsern Palästen Rom ebenfalls verherrlichen könnten, ob man gleich an andern gewahr wird, daß zwar die Baumeister von der Architectur etwas gehört, aber nicht alles begriffen haben. Wir müssen mit dem vorlieb nehmen, was unsern Maurern und Steinmetzen geträumt hat. Wer wird es nun wohl wagen, seine Gedanken öffentlich zu erkennen zu geben? Euch Römern allein ist diese Freyheit verstattet, durch die Donna Lucrezia, wenn dem Pasquin nicht wohl zu muthe ist, das Publicum zu unterrichten, was dieser

ser oder jener von der Wahrheit denkt. Daher sieht man auch in eurer Stadt die kostbarsten und unnachahmlichsten Werke von allen Künsten. Alles ist vor obigen Kunstrichtern in Furcht gesetzt. Eure Hirten im arcadischen Gebüsche verbergen sich unter verschiedenen Namen, damit sie sich nicht scheuen dürfen, die Wahrheit auszubreiten. Hier aber bleibt alles unangetastet. Und was könnte man auch hier beurtheilen oder tadeln, wo niemand einen Fehler begeht? wo alles in besserm Flor ist, als zu Rom, weil es neu und fremd ist. Ich darf es nicht öffentlich sagen, daß die battonische Abbildung zweyer von den größesten Fürsten bey der Statüe, Roma triumfante genannt, mir deswegen über die Maaßen gefällt; weil sich gebietherische Künstler allem widersetzen, was von Rom kommt. Die Kunst herrscht nicht, sondern der Ruf einer eigensinnigen neuen Manier, welche macht, daß ich von allem nicht ein Wort sage.

Du hast mir Anlaß gegeben, von der Architectur zu schreiben. Lies also die hier beygefügten Blätter, vielleicht können sie einigen Baugeistern in das rechte Gleis helfen, welche die Baukunst studirt haben, und sie nicht in Uebung bringen, oder welche darinn ämsig fortarbeiten, und davon weder die Anfangsgründe, noch eine Regel wissen, wie ein römischer Schriftsteller vor einigen Jahren den Ausspruch gethan hat. Lebe wohl!

Gedanken
eines römischen Bauverständigen von der Architectur-Lehre.

§. 1.

Wie sehr sich der Mißverstand in das Bauwesen eingeschlichen habe, dieses kann man an verschiedenen Gebäuden deutlich wahrnehmen. Beynahe Millionen sind nicht vermögend, den guten Geschmack der Architectur wiederum in Aufnehmen zu bringen, und die Barbarey zu vertreiben. Die Gewonheit allein ist die Richtschnur, wornach sie ihre Arbeit abmässen. Nicht die Kunst, sondern was man seit vielen Jahren in einem fort geübt, oder seit einigen Tagen von einem Maurer abgesehen hat, ist Architectur, weil es gebaut ist. Wem aber soll man diesen Verfall Schuld geben; dem Bauherrn, oder dem Baumeister? Freylich sind meistens diese der Gegenstand derjenigen Verachtung, womit man das Gebäude im Vorbeygehn anzusehn pflegt.

Allein, wie kann man denn die Baumeister mit Rechte tadeln, da man allerdings der Meynung ist, die Architectur sey schon lange eben so verloren, wie die zu Zeiten des Tiberius erfundene Kunst, das Glas mit dem Hammer zu schmieden, und breit zu schlagen, ohne es zu zertrümmern?

Es

Es ist in der That nicht genug, wenn man sagt: daß die heutigen Baumeister in ihrer Kunst nicht so geübt sind, als jene alten Architecten vor einigen Jahrhunderten. Nein! dieses ist noch viel zu wenig, wenn man hinzu setzt, die Baukunst sey im Verfall; denn, obschon sehr viele Wißbegierige dieselbe studiren, so ist sie doch wirklich verloren; weil diejenigen, welche diese Kunst lernen, sie nicht in Uebung bringen, und welche mit derselben fleißig umgehn, Tempel, Giebel und Häuser aufführen, sie nicht begreifen. Diesen Satz wird man allerdings für ein Räthsel ansehen, welches einer Auslegung bedarf. Es ist ein starker Knoten, welchen ich hier aufzulösen willens bin.

Ich werde mich also bemühen, die Verwirrung, Undeutlichkeit, und die Finsterniß davon abzusondern, und alles deutlich aus einander zu setzen. Mein Endzweck ist, zu zeigen, was es heiße: die Architectur studiren.

Man studirt die fünf Säulenordnungen des Vignola, welcher ihren Unterschied zu erkennen giebt: er lehrt auch das Maaß des Piedestals oder des Fußgestelles, der ganzen Colonne oder Säule, des Capitals, des Gebalkes, Frieses und Karnieses, nach einer jeden Ordnung, wie man sie in regelmäßigen, vollkommenen Gebäuden wahrnimmt; man lernt alles gut und schön abzeichnen, und mit Tusche durchwaschen. Damit man sich aber darinn eine weitere und bes-

fere Uebung verschaffe, so kopirt man auch einige Thüren, Fenster, Kamine, Geländer, Giebel und Gesimse von bewährten Meistern, von seinem Lehrherrn, von alten, neuen und noch lebenden, bekannten und berühmten Architecten. Bald fängt man an, seine eigene Erfindsamkeit zu prüfen, einen Plan, einen Platz, eine Gegend aufzuheben, denselben auf dem Papier zu vergrößern, oder zu verjüngern, und noch einige andre Arbeiten sind alles, was man von dieser Kunst lernt. Das Lineal, der Zirkel, das ganze Reißzeug stellt Gebäude vor, welche nicht einmal der Erdboden, geschweige denn die Schatzkammer des mächtigsten Fürstens ertragen kann, das Papier aber auf keine Weise belästigen. Mit solchen Vorbereitungen ist man ein ausstudirter Architect.

Nun fängt man ernstlich an zu fragen, ob diese Bemühungen allein genug sind, einen Architecten zu erziehen? Wie wird ein solcher Zeichner, wenn er auch noch so fleißig ist, die Grundlegung, Stärke und Bevestigung, oder die Dauerhaftigkeit eines Gebäudes zuwege bringen? wie wird er mit der Anordnung zu Werke gehen? wie wird er es eintheilen, damit es gemächlich, bequem, wohlgefällig und ansehnlich werde? damit die Treppe schön, prächtig, herrlich, am gehörigen Orte, licht, hell, und zum Steigen bequem sey? daß sie die Wohnzimmer nicht verstelle, oder sich gar zum Fenster hinaus zeige? wie wird er endlich alles geschickt und architectonisch verzieren?

Wie?

Wie? woher? und auf was für Art lernen die Schüler alle diese schöne Sachen, wovon eine jede insonderheit schon schwer genug ist? Muß man nicht bekennen, daß Anfänger, wenn sie nach ihrer eigenen Erfindung eine Kirche, oder einen Palast zeichnen, so schwache, so ungewisse Grundregeln sie sich auch nach ihrem Eigensinn, ohne Vorsicht, ohne Ursache und ohne Grund angewöhnen, dennoch nach und nach etwas zu arbeiten anfangen, und die Hand bereits an die Emporbringung eines Gebäudes anlegen?

Zur Ausführung eines dauerhaften vesten Werkes ist eine große Uebung erforderlich; daher suchen sie einen Baumeister, welcher mit einem Gebäude beschäfftiget ist. Sie sehen ihm zu, wie er die Grundveste veranstaltet; sie beobachten, wie dick er die Mauern anordnet, wie er die Gewölber bevestiget, und was dergleichen mehr ist. Allein, solche einzelne und besondre Umstände machen noch keine ganze Wissenschaft aus; man erhält dadurch keinen Unterricht, es wäre denn, daß man nur eben dasselbige oder einerley Werk unternehmen wollte. Dieser Zufall aber eräugnet sich niemals. Findet man aber Gelegenheit, ein solches Gebäude aufzuführen, welches dieselbige Weite und Höhe nicht haben soll; welches nicht in einer gleichen Gegend zu stehn kömmt; wo die Eigenschaft desselbigen Grundes nicht angetroffen wird; wo man denselbigen Sand, Kalk, Ziegeln und Steine nicht

haben kann; wo alle besondre Umstände gänzlich unterschieden sind, oder wo nur ein einziger, jedoch ein Hauptfall sich anders äussert: wie wird ein solcher Anfänger der Architectur zu Werke gehen?

Gesetzt, ein andrer Baumeister hat das Gewölbe eines Zimmers drey Klaftern weit gemacht, und durch eine fünf Schuh dicke Mauer bevestiget; was wird ein junger Architect hieraus vor einen Nutzen schöpfen, als es anderwärts ihm ähnlich zu machen? Wenn aber sein Gewölbe nur zwey, oder gar vier Klaftern weit seyn muß; wenn das Gewölbe nicht gedruckt, sondern zirkelförmig oder anders gespannt wird; wenn es, anstatt auf Mauren herum, einer Seits auf Pfeilern ruhen soll; wenn die Mauren dort von Quatersteinen, die seinigen aber von Ziegeln sind; wenn jenes Gewölbe auf eine gewisse Art, das seinige aber auf eine andre beschwert ist; wenn viele andre Sachen endlich sehr beträchtlich unterschieden sind; zu was für Regeln wird der neue Architect seine Zuflucht nehmen? Gesetzt, er sollte ein gedrucktes großes Gewölbe zu Stande bringen, worauf noch ein großer Büchersaal ruhen soll, dessen größeste Seite, worauf er steht, eine freye Mauer herum ist; mit was für Hülfsmitteln wird er ein solches Gewölbe sicher stellen?

§. 2.

Hieraus ist also der sichere Schluß zu machen, daß allgemeine Grundsätze und Regeln vonnöthen

nöthen sind, welche zeigen, wie man die Gewalt der Bogen, der Gewölber und den Widerstand der Mauren mässen und erwägen müsse, um eines mit dem andern zu vergleichen und zu verbinden. Alles dieses lernt man nur aus der Geometrie, Größenlehre oder Mäßkunst, aus Abhandlungen von dem Maaß der Gewölber, von dem Widerstand und Druck, von der Schwere der Körper, von der Mechanik und andern dergleichen Lehren.

Viele Architecten bekümmern sich oft wenig um dergleichen mühsame Umstände; sie verlassen sich lediglich auf ihre untergebenen Mauermeister, und scheuen sich nicht zu sagen: dergleichen Arbeiten gehören nicht zur Architectur, sondern zum Maurerhandwerk. Diesen Meistern, und nicht ihnen, liege es ob, dieselben zu besorgen. Fällt hernach ein Stück ein, sind Leute verschüttet und todt geblieben, so sind die Maurer und ihr Meister Schuld daran.

Man kann also ohne Verwegenheit behaupten, daß alles durch eine bloße Practik, das ist, durch einen blindlings angewöhnten Gebrauch geschehe. Daher steigen die Gebäude entweder zu schwach, oder mit andern Gebrechlichkeiten in die Höhe; oder sie sind zu stark und zu schwer, so, daß sie dem Bauherrn große Kosten verursachen, die ausserdem nicht erforderlich wären; andrer Ungelegenheiten zu geschweigen, welche gemeiniglich bald nachfolgen.

Wer kann aber solche Leute überführen und sie überzeugen, daß die Geometrie, welche so zu sagen der Probierstein der Vernunft ist, einem Architecten unentbehrlich sey? sie haben entweder nicht Zeit darzu, oder diese Kunst erfordert allzu viel Nachsinnen. Was ist also zu thun?

Täglich äussern sich Umstände, in welchen der Architect die Mechanik, das Wasserbauwesen, die Optik, Perspectivkunst und andre von der Geometrie unterstützten Wissenschaften vonnöthen hat. Es sind zum Beyspiel große Lasten zu bewegen, zu heben, zu versetzen, aufzurichten, auch, so schwer sie immer seyn mögen, auf unschicklichen Stellen zu bevestigen. Es werden sich unvermeidliche Umstände zeigen, bey welchen der Architect seinen Namen der Gefahr aussetzen, und dem Bauherrn großen Schaden verursachen kann, dergleichen Fälle viele bekannt sind.

Ohne große Fähigkeit, Einsicht und Erfindsamkeit wird man auch in der bequemen Eintheilung eines Gebäudes nicht weit kommen. Ein kluger Kopf aber wird sich bey so vielerley Anordnungen wohl vorsehen, daß es ihm leicht fällt, die gemächlichste, schönste und beste zu wählen.

Dieser Theil der Baukunst, nämlich, die Eintheilung eines Gebäudes, kann füglich mit dem Schachspiel verglichen werden, in welchem nur mehrentheils derjenige gewinnt, welcher mehr, als der Gegner, Vernunft besitzt, folglich mehr

Ver-

Verbindungen, Fälle und Vortheile wahrnimmt, als jener. So vielerley Stücke, Züge, Sätze und Gegenschritte verursachen das Nachsinnen, und dieses zieht die vortheilhafteste Wahl und Entschließung nach sich. Dieses ist es auch, was gemeiniglich jungen Baumeistern mangelt; sie haben nichts als allerhand Verzierungen der Architectur gelernt, und sie lassen uns noch im Zweifel, ob sie diesen von den drey Haupttheilen dieser Kunst verstehn. Denn sie wissen gemeiniglich nicht, wie sie sich, um etwas zu lernen, anstellen sollen. Daher sind weder ihre Gedanken noch ihr Studiren dahin gerichtet. Die fünf Säulenordnungen helfen dazu nichts. Einem guten Rechenmeister sind die fünf Species der Rechenkunst nicht genug. Ein guter Maler muß weit mehr, als die Anzahl der Farben, oder ihre Mischung wissen. Hieraus mache ich also den Schluß, daß zu einem guten Architecten mehr erfordert wird, als die Kenntniß der Ausmessung, die Verhältnisse der fünf Säulen und ihre Abtheilung. Woher wird wohl ein Anfänger lernen, welche Ordnung er brauchen soll? Bald ist das Vorgebäude eines Tempels corinthisch, welches ein andrer nicht darnach gemacht hat. Wer zeigt ihm an, ob er ein Werk mit einer oder mehr Ordnungen zieren soll? Das ungeheure Colossäum zu Rom hat vier Ordnungen, und der fast noch höhere St. Peterstempel hat vom Michelagnolo nur eine Ordnung bekommen, nachdem dieser

große

große Architect den Hof im Farnesischen Palast mit drey Ordnungen verherrlichet hat.

Wenn nun Jemand die Architectur ein halbes Jahrhundert studirt, und alle Schriftsteller von dieser Kunst, besonders aber den Vignola, Palladio, Alberti, Serlio, Rusconi, Scamozzi und andre gelesen hat; so entsteht die Frage, ob er im Stande wäre, ein so prächtiges, schönes und wunderbares Stadtthor zu erfinden und zu bauen, als Michelagnolo zu Rom gemacht hat, worzu ihm der Pabst Pius und das mediceische Wappen Anlaß gab. Es wird eigentlich Porta pia genannt, und seine ganze Verzierung besteht in zwey runden Fenstern mit darüber gebogenen Steinen. Mitten in der Höhe unter dem Giebel sind fünf große Kugeln mit einem erhabenen Rand umrungen *). Obgleich nirgends architectonische Regeln beobachtet sind; so entzückt dennoch die wunderbare Neuigkeit durch ihre einfältige Pracht den Beobachter.

Der Brunn auf dem Platze Navona wird für das vortrefflichste Werk der berninischen Bau-

*) Ein berühmter florentinischer Bildhauer machte mir die Auslegung dieser Verzierung und Gesinnung des Michelagnolo. Die 5 Kugeln nennte er Seifenkugeln, die Fenster Barbierbecken, mit darüber hangenden Handtüchern. Unter drey ausserordentlichen Entwürfen dieses großen Gebäudes erwählte der Pabst Pius den gegenwärtigen, weil er am wenigsten kostete, und doch das prächtigste Thor vorstellte. Man sieht, daß Bonarotti mit dem Worte Medici gescherzt hat.

Baukunst gehalten. Das Wasser springt und fließet stromweise aus Felsen und Klippen. Weil aber Bernini diesen Berg nicht aus dem Vignola lernen konnte, so arbeitete er denselben mit eigener Hand, und überließ die Statüen der Bemühung seiner Schüler. Das ganze Werk erscheint natürlich, enge zusammengesetzt, und angenehm, auf einem sehr großen Platze rund herum frey, und aller Orten herrlich, und ohne einige Regel, die der Architectur gemäß ist.

Wer wird durch die Grundsätze des Vignola allein die Kunst erlangen, so vielerley Paläste, Kirchen und Landgebäude aufzuführen, als man im venetianischen Staate zu sehen hat? Sie sind meistens von der Erfindung des Palladio und andrer großer Architecten.

Wenn also künftighin jemand so vortreffliche, neu ersonnene, kostbare Bauwerke unternehmen wollte; was sollte denn ein solcher Künstler, dem der Vignola wenig nützen würde, zu seiner Absicht studiren? Ich antworte ganz treuherzig, daß ihm nichts helfen könnte, als dasjenige, was den Michelagnolo Bonarotti, den Pietro da Cortona, den Bernini, und andre vortreffliche Meister stufenweis in die Höhe der Vollkommenheit, mit welcher sie in ihren Gebäuden prangen, erhoben hat.

Wie? wo? und was haben denn diese grossen Männer studirt? Wir werden es gleich erfahren.

Michel-

Michelagnolo hat neben den mathematischen Wissenschaften nichts anders studirt, als die Zeichnungskunst, welcher er mit unermüdeter Aemsigkeit ergeben war. Er ließ aber dabey die schöne Natur, und alles, was antique ist, niemals aus den Augen. Er drang auch so tief in die Kenntniß der Anatomie des menschlichen Körpers, daß er sich endlich jenen großen, gelehrten und erhabenen Stil und Geschmack nach seinem Sinne eigen machte, den kein andrer nachahmen konnte, und dieses um so weniger, als seine Nacheiferer gemeiniglich in das Grobe, Plumpe, und in schlechte Manieren verfielen. Auf gleiche Weise wurde Bernini, welcher ein Maler und Bildhauer zugleich war, endlich, man weis nicht wie, ein großer Architect. So verhielt sichs auch mit andern: Pietro da Cortona, Peruzzi, Raphael, Julius Romanus, Tibaldi, Vasari, Dominichino, Algardi und andre waren vortreffliche Maler und Bildhauer; unversehens aber, ohne zu wissen, wie? oder warum? fiengen sie an, fürstliche Gebäude zu entwerfen und aufzuführen, wodurch sie den Ruhm der vornehmsten Architecten erlangten.

Wer weis aber, wie Michelagnolo Bonarotti zu dieser Kunst gelangt ist? In der Malerey war Ghirlandajo sein Lehrmeister; in der Bildhauerkunst unterrichtete ihn Bertoldo, ein gemeiner Bildhauer, welcher aber alle von Lorenz Medici gesammelte antiquen Marmor in

seiner Werkstatt vor Augen hatte, nach welchen Bonarotti unaufhörlich zeichnete.

§. 3.

Ein jeder wird nun begierig seyn zu wissen, von wem denn Michelagnolo die Architectur gelernt habe? Diese Frage beantwortet der zu Florenz wegen seiner Würde und Gelehrsamkeit berühmte Senator Philipp Bonarotti, ein Vetter und Erbe des Michelangelischen Kunstschatzes, ein Kenner und großer Beförderer der Künste, welcher erst im Jahr 1733 gestorben ist. Dieser sehr erfahrne Antiquarius betheuerte sehr oft, daß er weder in seinem ganzen Palast, noch in seiner schönen Bibliothek weder in gedruckten noch geschriebenen Werken, welche vom Michelagnolo und seinen Zeiten Meldung thun, keine Spur angetroffen habe, aus welcher nur zu errathen wäre, wie, wenn, oder von wem Michelagnolo die Architectur gelernt habe, und dennoch wird von ihm behauptet, daß er in der Malerey den alten Griechen nahe, in der Sculptur ihnen gleich gekommen sey, und in der Architectur sie weit übertroffen habe.

Von allen oben genannten und vielen andern Architecten weis man nicht, wer ihre Lehrmeister gewesen sind, wie, wenn, und vom wem sie die Kunst, so herrliche Gebäude aufzuführen, und sie auf eine verwunderungswürdige Art zu zieren, gelernt haben. Man findet weiter nichts, als wer ihnen das Malen oder Bildhauen gezeigt habe,

und

und daß ihre Beschäfftigung eine geraume Zeit nichts anders gewesen sey, als ohne Unterlaß mit anhaltender Aufmerksamkeit der Zeichnungskunst obzuliegen.

Erhellet hieraus nicht, daß das beständige Zeichnen der sicherste, der kürzeste, deutliche, ja der einzige Weg sey, zu einem glücklichen Anfange, zu einer ersprießlichen Erfahrung und zu einer so schönen als nützlichen Erfindung eines Architecturwerkes und seiner anständigen Verzierung zu gelangen? Michelagnolo, der größeste Architect zu seiner Zeit, hat keinen andern Weg betreten, ehe und bevor ihm die St. Peterskirche und andre Gebäude anvertraut wurden. Er war zwar nur ein Maler und Bildhauer; allein er war dabey in der That der wackerste, der gelehrteste und geschickteste Zeichner.

Man mag sagen, was man will, so ist es eine ausgemachte Wahrheit, daß derjenige, welcher in Absicht auf die Architectur kein geschickter Zeichner ist, niemals etwas ansehnliches darinn werde zu Stande bringen können, und daß ihm niemals der Name eines Architecten gebühre.

Dieses ist die Ursache, weswegen ich gesagt habe, daß derjenige, der zwar die Architectur studirt, dieselbe deswegen noch nicht in Ausübung bringen könne. Dieses will so viel sagen, daß diejenigen, welche zwar dem Zeichnen, Malen und Bildhauen obliegen, noch kein Gebäude aufführen,

und

und daher heut zu Tage für keine Architecten angesehen werden können. Sie selbst wollen sich auch vor solche nicht ausgeben, oder dafür erkennen lassen. Diejenigen aber, welche sich für Architecten halten, und als solche brauchen lassen, sind weit entfernt, die Zeichnungskunst zu verstehn, zu üben oder zu studiren. Alle mathematische Wissenschaften sind ihnen unbekannt, und sie wissen davon nichts, als den bloßen Namen. Vasari aber, welcher ein weit größerer Architect, als Maler war, läßt sich ganz anders hören. Er thut als Meister den Ausspruch auf unsre Frage, und sagt im Leben des Baccio d' Agnolo: „Es „bleibt dabey, daß niemand die Architectur voll„kommen ausüben könne, als diejenigen, welche „einen aufgeklärten Verstand und die vortreffliche „Zeichnungskunst besitzen, oder welche sich im Ma„len, im Bildhauen und dergleichen Arbeiten viele „Mühe gegeben, und eine große Erfahrung dar„innen erlangt haben. Denn in solchen Bemü„hungen müssen sie die Körper ihrer Figuren, ih„rer Colonnen, Gesimse, Gestelle, und alle Ord„nungen der Baukunst, welche zu nichts anders, „als zur Verzierung ihrer Gemälde und Figuren „gemacht sind.„

§. 4.

Was thun also diejenigen, welche nicht einmal die Fähigkeit besitzen, nur einen Kopf nachzuzeichnen? Sie machen alles, so gut sie können, das ist, sehr schlecht, wie wir es sehen, und es ein

jeder machen muß, der ohne Grundregeln im Finstern herum tappt, und auf ein Gerathewohl ungefähr fortarbeitet. Daher sehen wir so wohl geistliche, als weltliche, so wohl gemeine, als fürstliche, und überhaupt Gebäude, welche ungeheure Summen gekostet haben, und die doch bey alle dem Kenner zum Mitleiden bewegen. Diese Bauwerke sind sophistisch, falsch, betrügerisch und spitzfindig. Man weis keine Ursache des Daseyns dieses oder jenes Stückes zu finden, weil sie ohne Ursache also gemacht worden; wie es in Holzverschneidungen und Schnirkeleyen geschieht, deren man sich zu Verzierung der Spiegel, Wagenräder, Tischfüsse und Bettstätte zu bedienen pflegt. Dergleichen Schnitzmeister machen einen Schnirkel hin, biegen einen andern her, woran ein dritter kommt, der sich wiederum entgegen krümmt. Sie machen einen Drachen, einen Engel, eine Harpie, einen Vogel, Hund, oder Fisch, was ihnen ihre Einbildung ungefähr eingiebt; um die Ursache aber lassen sie den Beobachter sorgen. Dergleichen Architecten giebt es, welche, wie Vitruvius sagt, nicht von der Kunst, sondern allerdings im Mißverstand Architecten genennt werden, und mit so verderbten und barbarischen Geschmack Gebäude aufführen und verzieren, daß sie mehr die verwerflichste Manier, als etwas Griechisches, Römisches, Antiques, Modernes, oder Wahres blicken lassen, ihren Zeiten und sich sowohl, als dem Bauherrn zur Schande gereichen, welcher dabey ausrufen möchte: O wenn doch Euklides

des oder Archimedes den Architecten mit einem Bratspieße durchgebort hätte!

So sehr man auch zuweilen den guten Geschmack zu erblicken gedenket, so wenig Vergnügen findet man doch daran, weil einem viele Theile oftmals schön vorkommen, zusammen aber ein sehr unglückliches Ganzes ausmachen. Dieses sind diejenigen Baumeister, die zwar einen guten Willen haben, und sich sehr viele Mühe geben, alles gut zu machen; jedoch nichts zuwege bringen, weil sie keine Grundregeln gelernt haben. Vignola war ihr Lehrmeister, wie ich schon oben erwähnt habe. Sie wissen, daß die Manieren der Griechen, des Bonarotti, und andrer großen Männer gut und vollkommen sind, und sie trachten auch, ihnen nachzuahmen. Weil aber ihre Erfindsamkeit immer trocken und unfruchtbar ist; so machen sie nur schlechte Kopien davon. Sie nehmen nur verschiedene gute Theile da und dort, und glauben durch derselben Zusammensetzung etwas Gutes zu bewirken. Dadurch geben sie zu erkennen, daß sie es nicht wissen, wie übel zusammen vereinigte schöne Sachen ein schändliches Ganzes ausmachen. So gieng es jenem, welcher einen vortrefflichen Kranz oder Karnies (Corniccione) vom Antiquen genau nacharbeitete, das Gebäude damit zierte, und sich kein Lob erwerben konnte, weil der Kranz wie ein allzu großer Hut auf einem kleinen Kopfe prangte. Wenn man also schöne Stücke gut anwenden will;

so muß man sehr aufmerksam nachforschen, wie man das Schickliche, das Maaß, das Verhältniß und das Anständige gehörig vereinigen könne.

Diejenigen entschuldigen sich also sehr unüberlegt, welche betheuren, daß sie das Stück vom Antiquen oder von guten Meistern genau abgemessen und abgeborgt haben; denn der Verstand und ein scharfsichtiges Auge hat in allen Sachen mehr Vermögen, als das Abmässen eines Kopfes. Daher sagte Michelagnolo: man müsse den Zirkel und das Maaß in den Augen haben. Dieses aber mangelt bey denen, welche weder die Zeichnung, noch die mathematischen Wissenschaften verstehn.

Es hat also das Ansehn, daß man zu Aufführung und Verzierung eines Gebäudes keinen Architecten, sondern einen Maler, oder einen Bildhauer zu Rathe ziehen sollte. Als Cosmus I. von Toskana seinen Garten und Palast Boboli anlegen lassen wollte; so erwählte er zu diesem Unternehmen den Bildhauer Tribolo, welcher alles so herrlich zu Stande brachte, daß er dem Großherzog alle seine Lustgebäude, Garten, Brunnen, Aussichten und Verzierungen ausführen mußte. Der allgemeine Beyfall folgte auf seine Belohnung, und auch noch heut zu Tage wird seine Erfindung von allen Kennern bewundert.

Ein gleiches Glück hatte auch der berühmte Maler Dominichino. Der Cardinal Aldobrandini

dini ernannte ihn zu seinem Architecten der Villa zu Frascati, und er baute auch zur Verwunderung aller Verehrer des guten Geschmackes. Spaziergänge, Brunnen, Aussichten, Wasserwerke, alles wurde so schön und mannichfaltig, daß man heute noch daran sein Vergnügen findet. Alles reizet und lockt an sich. Auf gleiche Art und Weise bediente Pietro da Cortona den Cardinal Sacchetti; Algardi den Fürsten Pamphili, und viele andre Maler auch andre große Schutzgötter des Bauwesens. So ist die Villa Madama bey Rom durch den Raphael und Giulio Romano erbaut worden, daß man behaupten kann, dergleichen Künstler taugen zu verschiedenen Gebäuden weit besser, als die Architecten selber, absonderlich, wenn das Malerische, Angenehme und Reizende mehr, als das Bürgerliche erfordert wird, wie, zum Beyspiel, Lusthäuser, Land- und Gartengebäude, wo man das Eigensinnige und Bäurische mehr zu sehen verlangt, als das Städtische. Es gelingt den Malern und Bildhauern alles, wenn sie in ihrer Hauptkunst gut geübt sind. Ich könnte mehr als hundert von diesen Künstlern nennen, welche zu Florenz, zu Mantua, zu Rom und im venetianischen Staate die herrlichsten Werke aufgeführt haben. Ueberhaupt aber kann man sagen und mit Wahrheit bekennen, daß die vornehmsten Architecten entweder Maler, oder Bildhauer, oder beydes zugleich gewesen sind. Vignola selbst war ein Maler.

§. 5.

Man redet nicht wider sein Gewissen, wenn man bekennet, daß die Architectur schon lange nicht mehr gehörig studirt werde. Man kann zwar erfinden und verzieren; aber nicht allezeit eintheilen und bevestigen; oder man kann auf dem Papier nur das Lineal und den Zirkel brauchen, wie die meisten Schüler, welche hernach, wenn gedachtes Werkzeug nicht statt findet, wie verloren herum schiffen, und höchstens einen hier oder da geraubten Schnirkel machen können.

Ich sage nicht, daß das bloße Zeichnen allein den vollkommenen Architecten ausmache; vielweniger behaupte ich, daß ein Maler oder Bildhauer eine Grundlegung und die nöthige Bevestigung eines Gebäudes veranstalten, dasselbige nach der erforderlichen Gemächlichkeit nach allen Nothwendigkeiten anordnen, oder die Wohnungen so eintheilen könne, daß die Zimmer schicklich, bequem, hell und angenehm werden; sondern ich sage, daß man ohne die Vortrefflichkeit der Zeichnungskunst in der Verzierung eines Gebäudes schwerlich fortkommen werde.

Was die Eintheilung der Wohnzimmer, Kammern, Behältnisse, Treppen, Gewölber, Höfe und andrer Stücke eines jeden Gebäudes oder Palastes betrifft; so wird alles dieses ein guter Zeichner, der auf Leinwand oder in Marmor eine gute Uebung hat, weit geschickter, als andre

in

in Ordnung bringen. Denn kein Haus, sagt Vitruvius, ist mit gehöriger Vernunft und ansehnlich erbaut, wenn nicht die Symmetrie das Ebenmaaß, die Gleichförmigkeit, oder eine ordentliche Abtheilung darinn herrschet, welche nicht anders, als von den Verhältnissen eines wohlgestalteten menschlichen Körpers hergenommen werden kann. Hierzu wird ein erhabener Geist, viel Witz, Verstand und Erfindungskraft erfordert. Wer mit diesen Gaben nicht bis zur Vortrefflichkeit versehen ist, wird niemals ein guter Architect werden. Alle schönen Erfindungen und alle sinnreichen Werke sind wir meistens den großen Lehrern der Zeichnungskunst schuldig, unter welchen man auch Dichter findet, deren Kunst eben sowohl, als jene, einen erhabenen Verstand zum Grunde hat.

Man kann es nicht in Abrede stellen, daß die beständige Uebung zu zeichnen, und die dadurch erworbene Geschicklichkeit den Menschen sinnreich und zu Erfindungen geneigt mache, ohne daß er es, wie jener, merkt, welcher in der Sonne unvermerkt braun wird. Künstler von dieser Gattung sind auch Urheber verschiedner andrer Erfindungen geworden. Also hat Benvenuto Garofalo die Gliedermänner für die Maler erfunden. Johann von Udine stellte die verlorne Stuckaturarbeit wieder her, und erfand die Werkzeuge zur Jagd. Andern haben wir das Kupferstechen zu verdanken. Ferrucci brachte die Arbeit in Por-

phyr zuwege, und Verrochio die Art in Gyps zu giessen. Johann von Brugg erfand die Art in Oel zu malen, und Bernardo Buontalenti das Granatenwerfen, Porcellan zu machen, Schnee und Eiß zu erhalten, und andre dergleichen unzählige wunderbare Sachen mehr.

Man kann also den richtigen Schluß machen, daß ein hartnäckiges Studiren, ein anhaltender Fleiß, viel Witz und Verstand und eine Menge von Kenntnissen die Grundlage der Architectur sind, welche man in zwey Hauptstücke, nämlich die Mathematik und Zeichnungskunst zusammenziehen kann, die man aber so gut verstehen muß, als ein Professor der Malerey und der Sculptur. Wer diese besitzt, kann eher ein Architect genennet werden, als jener, dem bloß die erste bekannt ist. Einer und der andre hingegen insonderheit kann nur uneigentlich mit dem Namen eines Architecten prangen.

Hiemit glaube ich den Knoten aufgelöset und das Räthsel erklärt zu haben, daß derjenige, welcher die Architectur studirt, dieselbe nicht übe; und derjenige, welcher Gebäude aufführt, diese Kunst nicht studire. Woraus dann die Folge gezogen werden kann, daß die Architectur nicht nur im Verfall, sondern ganz und gar verloren sey. Man ist auch beynahe überzeugt, wie viele, und was für Regeln und Anfangsgründe der Architectur unentbehrlich sind, und daß niemand, der diese Kunst wirklich ausübet, sie gründlich verstehe,

oder

oder kenne, mithin sich würdige, sie seiner Achtung werth zu schätzen.

Man stelle sich einmal ein gemeines Handwerk vor, welches nach keinen Grundsätzen gelernt, und, so zu sagen, nur zufälliger Weise getrieben wird, so wird man gewahr werden, daß es nothwendig in kurzer Zeit abnehmen und endlich sich gar verlieren muß, wovon wir Beyspiele genug vor Augen haben.

§. 6.

Diese Gedanken, die mir ungefähr in den Sinn gekommen sind, berühren Gegenstände, welche, wie es mich dünkt, manchem Anfänger der Kunst zu einigem guten Unterricht dienen können. Allein, eine gewisse Sache habe ich mit Stillschweigen übergangen, weil ich sie für allzu bekannt und gemein hielt, als daß ich sie nicht für überflüßig hätte ansehen sollen.

Ein jeder Künstler muß das Ziel und Ende seiner Arbeit wissen, und die Absicht seiner Kunst begreifen. Er muß die Ursache seiner Bemühung vor Augen haben, damit er sich darnach richten könne. Wer sollte sich wohl vorstellen, daß dieses einem Architecten oder Baumeister unbewußt seyn könnte? Und dennoch finde ich dergleichen hauptsächlich in dem Theile der Verzierung eines Gebäudes. Denn viele Baumeister, welche Thüren, Thore, Fenster und andre Stücke einer Kirche, oder eines Palastes verherr-

lichen sollten, denken auf nichts anders, als auf die Nachahmung einer Zierde an einer andern guten Architectur. Diese verändern sie ein wenig, und übertragen sie auf ihr Werk, wo sie solche nach ihrem Sinne mit allerhand Schnirkeleyen bekleiben, für eine neue Erfindung anrühmen, und überzeugt sind, daß alles verschönert sey. Allein, dieses heißet nicht, das Ziel, das Ende und die Ursache der Architectur treffen, noch weniger seinen Sinn nach derselben richten. Wenn sie ihre Gebäude zieren, und in ein vortreffliches Ansehn bringen wollten, sollten sie vorher überlegen, ob auch die Zierrathen dort nothwendig sind, folglich, ob ihr Sinn dem Theil und seiner Bestimmung gemäß sey, mithin der Endzweck und die Anwendung solcher Verzierung nicht auffer Acht müsse gelassen werden. Beobachten sie nun, daß ein solcher nothwendiger Theil des Gebäudes unförmlich und unansehnlich werde; so müssen sie sich bemühen, daß sie ihn angenehm und wohlgefällig machen. Auf diese Art wird die Verzierung schicklich angebracht, und dadurch bewirkt, daß alles in seine Symmetrie, in sein Ebenmaaß, in sein richtiges Verhältniß, und in seine Gleichförmigkeit komme, welche auch einem ungeschickten Beobachter, der die Ursache nicht einsieht, wohlgefallen möge. Durch ein Beyspiel wird dieses deutlicher erklärt werden: Es ist fast nicht möglich, daß man das Vorgebäude der Rotunda zu Rom ohne Erstaunen ansehen könne. Was ist aber die Ursache, weswegen die Einbildungs-

dungskraft des Anschauers so plötzlich und angenehm überrascht wird? Ist es die schöne Ordnung der Colonnen, oder der Giebel, und das Hauptgesimse; sind es die Hauptbalken, der Frieß und der Karnies, die darauf ruhen? denn in nichts, als in diesen beyden Dingen, besteht das ganze verwunderungswürdige Wesen dieser Architectur. Will man also einem kurzen Nachsinnen Platz geben, so nimmt man wahr, daß alles zusammen nichts anders sey, als ein Dach, welches den Regen aufhalten soll. Eine so große gedeckte Hütte oder Scheune erforderte nun eine Unterstützung von vielen Pfeilern. Auf diese Weise erreichte man die vorgehabte Absicht, und die Architectur erlangte ihren Endzweck. Jedoch wird man es hier ganz leicht begreifen, daß ein solches Dachwerk vor dem verehrungswürdigsten Tempel aller Gottheiten der Römer ein rauhes, grobes, bäurisches und plumpes Gebäude gewesen wäre; alles würde einer Scheune oder einem Stalle gleich gesehen haben, wenn einem so verächtlichen, unanständigen und bäurischen Balken und Dachbau nicht durch vernünftige regelmäßige Verzierungen zu Hülfe gekommen wäre, und die Architectur ihre Kunst angewendet hätte, die groben Stützen oder Baumstämme in so viel schöne Colonnen zu verwandeln, und den Anblick des abscheulichen Daches mit jenem vortrefflichen Giebel, Kranz und Hauptgesimse zu bedecken. Dieses alles sind Sachen, welche zur Verwunderung Anlaß geben. Plinius bestätiget

stätiget dieses, da er sagt, daß das Colonnenwesen selbst anfangs unansehnlich und plump gewesen sey, weil es zu nichts anders als zur Bevestigung und Unterstützung eines Gebäudes gedient habe. Da nun also auf demselben eine Fläche war, auf welcher das Regenwasser sich aufhalten und dem Werke schaden konnte; so machte man einen schönen Giebel mit einem zierlichen Gesimse zum Ablauf des Wassers mit solcher Kunst, daß die Augen ihr Vergnügen daran fanden und noch itzo finden. Die Vernunft lehret uns, daß ein Gesimse, welches ich zum Beyspiel anführe, nicht sowohl zur zierlichen Bekleidung, als vielmehr zur Verwahrung und Beschützung desjenigen Theils, woran es steht, diene. Die Vorlage desselben ist allezeit dem Nutzen gemäß, den es leisten soll, nämlich Wetter, Regengüsse, und andre Beschuldigungen von den Haupttheilen abzuhalten. Hieraus folget, daß gewisse Verzierungen nicht hervordringen sollen, weil es dem Endzwecke des Gesimses zuwider, und den erhabenen Zierrathen schädlich seyn würde.

Wenn man also dergleichen Grundursachen in Erwägung zieht, und den Ausspruch des Vitruvius betrachtet, welcher sagt, daß die Kunst in Werken und Vernunftschlüssen bestehe; diese aber durch Scharfsinn und Mühe den Grund des Vorhabens, mithin das Ansehn der Werke beweisen und erklären könnten; so wird man überzeugt

werden,

werden, in wie großen Irrthum und Fehler die Baumeister verfallen, welche von solcherley unentbehrlichen Betrachtungen nichts wissen.

Ein Frontispicium oder Giebel von gemeldeter Art ist, wenn ich mich in meiner Erinnerung nicht irre, an einem Orte erbaut, wo kein Regen oder andres Wasser hinfließen kann. Dieses hätte ich für eine überflüßige und eitle Verzierung gehalten, wenn es nicht von dem Architecten deswegen ganz vernünftig und geschickt wäre angebracht worden, weil eben daselbst verschiedene Theile des Vorgebäudes dem Regen bloß gesetzt sind.

Vornehme und scharfsinnige Architecten vermeiden solche Arbeiten; daher habe ich mich über das Thor verwundert, welches Bernardo Buontalenti so witzig erfunden hat. Der Giebel ist in zween Theile geschnitten, und umgekehrt aufgesetzt, solchergestalt, daß desselben zween Spitzen mitten auf dem Thore ruhen, und die andern in der Höhe senkrecht auf den zwoen äussersten Seiten der Pfeiler stehen. Wenn es also auf dieses Thor regnete, so würde dieser so getheilte Giebel machen, daß in der Mitte das Wasser zusammen fließe, und es auf die Vorbeygehenden hinunter gieße. Allein der geschickte Baumeister hat es auf eine solche Art abgetheilt, weil es nicht unter freyem Himmel stehen mußte. Um es noch vollkommener zu verzieren, hat er mitten auf dem Thor zwischen den beyden Giebeln ein

Brust-

Brustſtück von Marmor geſetzt, welches daſelbſt ungemein herrlich pranget.

§. 7.

Dieſe neue, witzige und artige Erfindung haben andre bald unter freyem Himmel erbauet, welches aber ſehr lächerlich iſt.

Andre große weitläufige Gebäude haben in der Mitte ſolche Giebel, welche kaum den dritten Theil der Mauer bedecken. Damit alſo der Regen die andern zwey Drittel nicht ſchadhaft mache, ſo ergreift der Baumeiſter gemeiniglich ganz unzierliche, unförmige, ſchädliche und lächerliche Mittel.

Zuweilen hüten ſich die Baumeiſter, ſo große Giebel zu machen, welche das ganze Gebäude bedecken ſollten, weil ſie allzu hoch ſteigen, und ſich durch die Spitze in einen gothiſchen Geſchmack verwandeln würden. Dieſes geſchieht, weil der Architect, wenn er keine Zeichnung im Kopfe hat, und von ſeiner Kunſt nicht die geringſten Grundſätze verſteht, ſolchen Giebel in keine gehörige Form bringen kann, damit es zierlich und anſtändig erſcheine.

An oben gedachter Kirche der Rotunda machte es, ſo weit und groß der Giebel auch iſt, dennoch einen ſo wohl proportionirten Winkel, eine ſo ſchöne Symmetrie und Gleichſeitigkeit, daß auch ſogar unverſtändige Zuſchauer daran ihr Vergnü-

gen

gen finden. Bey dem Anblick desselben geräth man in Verwunderung, Lust und Erstaunen; und man muß endlich bekennen, daß, wenn der Winkel um ein Haar höher oder niedriger wäre, alle Annehmlichkeit, und was den Anblick so wunderbar reizet, abgeschmackt, verderbt und verloren würde. In ganz Italien ist kein so vollkommener Giebel, als den der Rotunda hat. Man sehe dessen Abzeichnung im Des Godetz.

Gelehrte Architecten und Kenner vom ersten Range haben nicht unbillig gezweifelt, ob Michelagnolo das Vorgebäude von der St. Peterskirche und seinen Giebel nicht noch weit größer, ansehnlicher, zierlicher, wunderbarer und von neuem Geschmack aufgeführt haben würde, als es spät nach ihm erbaut und uns nunmehro vor Augen steht. Denn sie bilden sich ein, er würde alle Regeln und anständige Betrachtungen von der Architectur zu Rathe gezogen haben, wobey die Rotunda unfehlbar sein Augenmerk gewesen seyn würde.

Allein, dergleichen Beyspiele sind für unsre Schüler zu erhaben, weil sie schon mit allerhand Mustern versehen sind, an welchen keine Bonarotte oder Alberte Theil haben. Sie sind schon zufrieden, wenn sie wissen, wie man ein schönes Stück von Verzierung der Architectur von einem Gebäude auf das andre übertragen kann. Sie sind unbesorgt, ob ein solches Unternehmen schwer oder gefährlich

sey,

sey, oder ob es mit der Absicht des ersten Erfinders übereinkomme, oder nicht.

Sie würden sich aber dem Gelächter ziemlich aussetzen, wenn sie jenes bonarottische Fenster nachmachen wollten, welches dieser große Mann nur an einem einzigen Orte in der ganzen Welt für anständig befunden hat. Ein Fenster, sage ich, dessen zween Seitenpfeiler nicht senkrecht, nicht gleich weit, sondern von oben herab bis an den Fuß immer weiter auseinander weichen, und die geschicktesten bauverständigen Beobachter in ein tiefes Nachsinnen, Verwunderung und Vergnügen setzen. Dieses Fenster pranget in der berühmten Kapelle von St. Lorenz, wo die Körper der unsterblichen Fürsten von Medici zu Florenz beygesetzt sind.

Allein, diese und dergleichen altväterische Gedanken werden heute nichts mehr fruchten, sondern vielleicht von vielen verhöhnt werden. Daher will ich alles zusammen fassen, und schließen, daß die Baumeister nichts zur Verzierung annehmen sollen, als was der Natur und der Sache gemäß ist, dergestalt, daß ein jeder zu sagen wisse, und aus vernünftigen Gründen darthun könne, warum er es lieber so, als anders gemacht habe.

Uebrigens werden meine Leser nunmehr überzeugt seyn, daß die Kunst der Architectur sehr viel Studiren und Nachsinnen, sehr viel Fleiß und Verstand, sehr viele Kenntnisse und Erfahrung erfor-

erfordern; welches alles man, wie ich oben schon erwähnt habe, in zwey Kapitel zusammen ziehen kann, nämlich: in die Geometrie, oder die Gröſſenlehre und ihre Theile, als da sind, die mechanischen Künste; die Mäßkunst wegen der Anlage und Austheilung; die Bewegungskunst wegen der Gerüste und des Hebezeuges; die Steinhauerey wegen der Gewölber, Treppen, Geländer u. s. f. Das zweyte und Hauptkapitel aber ist die Zeichnungskunst, an welche man aber so vorzüglich und leicht gewöhnt seyn muß, daß man darinn einen Lehrer der Malerey und Sculptur abgeben könnte. Wer diese allein versteht, kann füglicher und billiger ein Architect genennt werden, als jener, der sich nur in obigen Künsten des ersten Kapitels übt. Unterdessen ist dieses eine ausgemachte Wahrheit, daß dieser und jener zwar ein Architect heißen könne, solchen Namen aber nicht mit Recht verdiene.

Die unwidersprechliche Folgerung ist nun endlich gegründet, daß der Baumeister die Architectur nicht studirt, sondern nur ausübt, und derjenige kein Baumeister ist, welcher die Architectur studirt, und sie nicht in Uebung bringt, mithin ist die Architectur keine abnehmende oder verfallende, sondern eine verlorne Kunst. Es giebt gewisse Schriftsteller, welche sich nicht lange besinnen, schlechtweg zu behaupten, daß die modernen Architecten von den Zeiten der Alten bis hieher noch keine Gattung von Verzierungen haben

ersinnen können, welche lange in ihrem Werth oder in Achtung gewesen wäre, es sey denn, daß sie den Alten nachgeahmt hätten, deren Werke zu allen Zeiten das Muster des guten Geschmackes und die Regel des wahren Schönen verbleiben werden.

Wie kann also derjenige, welcher von allem obenerwähnten Vorrath der Wissenschaften und Künste entblößt ist, von einem Gebäude urtheilen, ob es gut angelegt, verziert, und in allen Verhältnissen richtig sey? Und warum ist ein Bauherr nicht vorsichtig genug, sich denjenigen zu seinem Baumeister zu erwählen, den seine tiefe Einsicht in die Kunst, seine Werke, und sein ausgebreiteter Ruhm als einen geschickten Architecten empfehlen?

XIII.

Von der Verzierung auf griechische Art.

(a la Grecque)

Hier ist keinesweges die Rede von der alten griechischen Baukunst, sondern von der eingerissenen neuen Mode verschiedener Zierrathen, die man scherzweise a la Grecque nennt, und bereits anfängt, dieselbe an Gebäuden anzubringen, weil die Liebe zur Neuigkeit und die Sklaverey der Mode so mächtig ist, daß man ihr nicht nur begierig und blindlings nacheilet, sondern sich auch bemüht, sie immerfort höher zu bringen und zu übertreiben. Was fremde, neu und wunderlich ist, muß noch fremder, neuer und wunderlicher werden. Man macht aus mäßigen Giebeln ägyptische Pyramiden, wovon man jungen Künstlern einige gute Lehren mittheilen kann.

In unserm Jahrhunderte fieng ein Goldarbeiter an, in allen seinen Verzierungen die Symmetrie, die Gleichseitigkeit, oder das Ebenmaaß zu fliehen, und überall eine Unähnlichkeit der Seiten zu zeigen. Mein bester Freund, welcher ohne Lehrmeister am Zeichnen ein Vergnügen fand, entwarf in seiner Jugend verschiedene Maskenklei-

kleider nach einem bloßen Eigensinn, in welchen die Brustſtücke und Verzierungen durchaus ſchief, ungleichſeitig und widerförmig erſcheinen mußten. Alles ward ungefährer Eigenſinn. Die Einbildungskraft und die Zeichnung gab den Geſchöpfen ein gefälliges Anſehn, und die Neugier erwarb ſich Nachfolger. Der ungleichſeitige Geſchmack nahm überhand, und nichts als die Baukunſt widerſetzte ſich noch durch die vom Vitruvius erwieſene Symmetrie, und zeigte aus der Geſtalt des menſchlichen Körpers und allen lebendigen Geſchöpfen, daß die neuen Mißgeburten nicht zu achten wären. Dennoch wurden einige Baumeiſter und Bauherren durch den Strom der Neuigkeit dahingeriſſen, ſie an ihren Gebäuden anzubringen, wo ſie durch ihre neumodiſchen Verzierungen ein lächerliches Ganzes ausmachten. Man ſetzte ſich dieſem einreißenden Uebel mit allen Kräften entgegen, um die alte römiſche und griechiſche Bauart ſowohl, als den alten guten Geſchmack aufrecht zu erhalten, der ehedem in Italien gewöhnlich war. Allein, dem ungeachtet wurden dennoch ganze Städte mit ſo wunderlichen Verzierungen angeſteckt, und nichts that der Ausſchweifung und dem Irrthum Einhalt.

Wie und woher nun dieſe ungleichſeitige Verzierung, oder das ſo genannte a la Grecque bey Leuten vom Verſtande, Geſchmack und Einſicht, Beyfall erhalten haben könne, davon will ich die Urſachen anzeigen, welche vielleicht dergleichen

gleichen griechischen Künstlern selbst unbekannt sind. Da der menschliche Körper das Hauptmuster aller Symmetrie oder des Ebenmaaßes ist, so bemerkte man, daß eine gewisse Leibesstellung seiner natürlichen Schönheit einen neuen Glanz und ein vortrefflichers Ansehn gebe, ja so gar einen häßlichen Körper dennoch wohlgefällig mache. Diese gewisse Leibesstellung ist eine ungezwungene Bewegung der Glieder nach den Gesetzen der Schwere und der Wendung, welche das Auge des Beobachters reizet. Wenn man hingegen einen Menschen nichts als lauter gleichseitige Stellungen machen, zum Beyspiel, das Gesicht, den Hals, die Schultern, den Leib gerade, die Arme niederhangend, die Beine, Schenkel und Füße steif und geschlossen zusammenhalten ließe; so würde eine solche starre und stangenmäßige Bildsäule, wovon ausserdem noch beyde Füsse an einander einen natürlichen Teller vorstellen, einem jeden, auch in der Kunst unerfahrnen Auge mißfallen. Gleichwohl herrschet darinn eine vollkommene Symmetrie oder ein richtiges Ebenmaaß. Oder man sperre die Beine seitwärts in gerader Linie auseinander, und erhebe beyde Arme in gleicher Höhe, oder strecke sie in waagerechter Linie aus; so werden beyde und alle dergleichen Stellungen von jedermann für allzugleichseitig und einfältig gehalten. Ja, nicht nur diese, sondern auch eine jede andre Stellung, die ein gemeines Ebenmaaß, oder eine solche genaue Symmetrie zeigt, wird gleicher Verachtung aus-

gesetzt werden. Die Aegypter verfertigten ihre Statüen auf eine solche Art; die Griechen aber fiengen schon an, ihren Bildern eine Bewegung beyzubringen, sie mußten anständig stehn oder sitzen, wie der borgheſische Fechter und Belliſarius. Endlich erfanden sie Regeln, denenselben natürliche, ungezwungene, und so gar nach allen Leidenschaften ausgedruckte Stellungen zu geben, wie Antinous, Apollo und andre. Sie suchten dasjenige, was der Symmetrie entgegen war, nämlich das Unebenmaaß oder den Contrast. Wenn also der Kopf seitwärts sieht, und die Achsel, gegen die er sich wendet, erhaben, die Brust heraus, die Hüfte gewendet, und der Leib gebogen ist; so muß das Bein vorwärts, der eine Arm auf der Seite dieses Beins zurück, der andre hingegen vorwärts gerichtet seyn, jedoch solchergestalt, daß die Linie des Gleichgewichts allezeit auf den Grund des Bildes fällt, und dieses niemals aus ihrem senkrechten Ziele kömmt. In einer solchen Statüe herrschet durchaus eine Ungleichheit der Seiten, welche das Gegentheil der Symmetrie ist, und deswegen gefällt die Stellung Jedermann. Kommen nun andre Nebendinge und Bilder dazu, so muß das, was in seinem ganzen Umriß auf der einen Seite in waagerechter Linie vortritt, auf der andern hineintreten, und so vom Fuß bis auf den Kopf abwechseln; wozu dann die Nebengeräthe vorzügliche Hülfe leisten.

Aus dieser Quelle haben nun viele Künstler geschöpft, und endlich alles so weit übertrieben,

daß

daß sie ins Modegriechische verfallen sind, und den guten Anstand (bonne grace), die Schönheit, oder wie sie Hogard nennt, die angenehme Schlangenlinie allerdings in Verachtung gebracht haben, weil sie mit dem Geschmack aller Zeichnungen zufrieden waren, in welchen sich alles unter einander kreuzte, sich zuwider lief, und ungleichseitig erschien. Dieses eigensinnige Wesen schlich sich endlich sogar in die Baukunst ein, daß man sie von dieser Pest kaum retten konnte. Man zierte die Häuser nicht wie die Schäfer ihre Hütten, mit Vögeln, Blumen und Bändern, sondern ohne Grundregeln und Geschmack, mit einer Menge großer und kleiner Schnirkeleyen von Gyps, und wurde nicht inne, daß dergleichen Verzierungen den Mauern ihren Untergang beschleunigten, Schnee, Vogelnester, Staub und Regen darinne Platz fänden, und endlich das ganze Gebäude zerfetzten Wänden bald änlich machten.

Was die Alten von der Natur zum Muster und Vorbild ihrer Verzierungen wählten, wurde durch das neue a la Grecque und seine Anhänger meistens gemißbilliget, ja selbst die Wahrheit schien verhaßt zu seyn. Daher haben wir zu unsern Zeiten Häuser und Säulen, auch ausgesperrte Giebel auf den Dachziegeln gesehen. Auf Sieges- und Ehrenbogen stellte man keine Flußgötter, sondern die Ströme selbst ohne Ablauf zum Schrecken vor Augen. Man sieht auf

Kragsteinen und Simsen stehende und sitzende Figuren, die alle Augenblicke herunter zu fallen schienen. Man erstaunt, wenn man auf die Füße der größesten Colonnen hinsieht, das Auge nach und nach in die Höhe spazieren läßt, und anstatt allda ein herrliches Capital, ein Gesims, Frieß, oder ein schönes Karnies zu erblicken, von einem Blumenkrug überrascht wird. Diejenigen Säulen, welche eine ganze Kuppel tragen könnten und sollten, stehen nur deswegen da, einige Gartengewächse zu unterstützen, und so gar unter einem Gewölbe frey und müßig ihren ansehnlichen Stamm zu zeigen, oder zuzusehen, wie die Pfeiler neben ihnen sich scheuen, über einander ebenmäßig zu steigen. Man ist weit entfernt, dem Rufe großer und geschickter Baumeister einigen Nachtheil zufügen zu wollen, deren Talente bekannt sind, und deren ausgebreiteter Ruhm uns erfreut. Es scheint aber fast, daß viele andre manchmal gereizt werden, neuen Grillen Platz zu machen, und alles zu fliehen, was Natur, Kunst, Vernunft, Ordnung, Ebenmaaß und gründlicher Fleiß genennet wird.

Möchten sich doch die Baumeister und Bauherren endlich einmal überführen lassen, daß die Gebäude weit edler aufgeführt werden könnten, wenn man sie gar nicht, oder doch so wenig, als möglich verzierte. Denn sie haben an sich schon ihre wesentliche Schönheit, und bedürfen keiner fremden Hülfe. Wie viel prächtiger wäre mancher

cher Palast, wenn er weniger gekostet hätte? Die Verzierungen dienen meistens nur darzu, den Gebrauch des Gebäudes und den Stand und die Würde des Besitzers anzuzeigen. Ein ungekünstelter Aufputz zieret ein schönes Gesicht dermaaßen, daß man es bewundert. Dahingegen aller gekünstelte Reichthum von Geschmack und Putz nicht zureichend ist, ein häßliches Gesicht schön zu machen. Eben so verhält sichs auch in der Baukunst, da wenige Zierrathen ein schönes Gebäude erheben, hingegen überhäufte gute Zierrathen ein häßliches Gebäude nicht schön, schlechte Verzierungen aber es in den Augen der Kenner vollends abscheulich machen.

In den größesten Städten giebt es ansehnliche Häuser und Paläste, welche mit einer erstaunenden Menge Tändeleyen behangen und bekleibt sind, so, daß man das Gute der Baukunst nicht wahrnehmen kann. Ein jeder Reisender wird sich dessen zu erinnern wissen.

Will men also ja seine Thore, Fenster und Mauren durch Verzierungen verherrlichen, so wäre an solchen weiter nichts anzubringen, als das Wappen des Besitzers, oder entweder stehende oder sitzende, jedoch keine liegende Figuren auf Untersätzen über dem Hauptgesimse, und nicht an Stellen, wo sie nicht können gesehen werden, oder wo man sie durch eiserne sichtbare Stangen wider das Rasen der Stürme bevestigen muß, ohne dem Gebäude das geringste Ansehn zu geben. Der

Eigenthümer und der Gebrauch des Hauses selbst giebt schon zu Zierrathen Anlaß, welche, wenn sie gehörig, sparsam und geschickt angebracht werden, ohne dem Regen, Staub und Schnee einen Aufenthalt zu geben, dem Besitzer und Baumeister Ehre machen können, zumal, wenn sie die Ursache ihres Daseyns, nicht aber einen ungefähren Eigensinn vor Augen stellen. Dergleichen sind Fruchthörner, Blumen, Obstgehenke, Kränze, Zweige, Gefäße, Waffen, und höchstens ein Schild in der Mitte, mit leichten Rollen zu einer Aufschrift, die sich von der Luft zusammenrollen.

Es schicken sich dazu alle Kennzeichen der Religion, der Tugenden, Musen und Künste, aber alles mit äußerster Symmetrie in freyer, runder, oder halberhabener Steinarbeit, die der Mauer gleich dauert, und nicht in kurzer Zeit durch Sturz und Fall das Gebäude verunstaltet.

Alles sollte mit Mäßigung, Ziel, Maaß, Verhältniß und Ueberlegung geschehen, daß man nicht an einem Zeughause Jagdgeräthe, oder an einer Kirche Waffen erblickte, dergleichen der Titel eines Gebetbuches vorstellt, auf welchem der Himmel durch großes Geschütze gestürmt wird, welches die menschlichen Seufzer bedeuten sollte.

Wer nun dem guten Geschmacke nachstreben will, der lasse sich eine kleine Schrift empfohlen seyn, welche unter dem Titel: Versuch in der Baukunst im Jahr 1758, und: Neue Anmerkungen

gen über die Baukunst des Abts Laugier 1768 deutsch erschienen ist. Sie zeigt, daß es keine Schande sey, die Fehler an Gebäuden aufzudecken, weil solches zur Aufnahme der Baukunst verträglich ist. Herr Laugier machte sich vor zwanzig Jahren ein nützliches Geschäffte daraus, einer fremden großen Stadt über ihre Gebäude sehr bittere Wahrheiten zu sagen, worinnen er kein einziges Gebäude findet, welches vom Tadel frey zu sprechen wäre. Auch die von aller Welt belobten und bewunderten Paläste sind nach seinem Urtheil ungeheuern Fehlern unterworfen.

Wenn große Künstler mit Grunde getadelt, und ihre Mängel anfangenden Schülern der Baukunst begreiflich gemacht werden; so lernen sie mehr, als wenn man sie mit mannichfaltigen Lehrsätzen, Gebräuchen, Uebungen und Gewohnheiten ermüdet. Denn was heißet eigentlich die gründliche Wissenschaft von den Verhältnissen der Baukunst anders, als die Geschichte der Fehler zu wissen, welche schon lange in der Architectur geherrscht haben, und sich noch aus dem Besitz ihrer Herrschaft nicht vertreiben lassen? Gedachter Franzose nennt die Architectur eine Kunst, von deren Wachsthum man zwar viel Rühmens mache, die sich aber vielleicht noch in der Kindheit befinde.

Patet janua: cor magis.

Anhang.

Anhang.

I.

Schreiben über die sogenannten groteſken Malereyen.

Mein Freund!

Sowohl das prächtige Fabelbuch, als deine werthe Zuſchrift, womit du daſſelbe an mich begleiteſt, ſind für mich eine angenehme Unterhaltung. Ich ſoll dir über deſſelben Verzierung, Erfindung und mühſame Arbeit meine Gedanken eröffnen; weil mir aber dein erhabener Geſchmack in den Künſten bereits zur Genüge bekannt iſt; ſo muß ich dir offenherzig geſtehen, daß mir der Auftrag um ſo viel ſchwerer fällt, da das Buch, welches ich nur obenhin angeſehen habe, wie ein neues irrdiſches Paradies zu gefallen ſcheint. Es reizet auch in der That jedes Auge, wenn es mit keiner Ueberlegung begleitet iſt. Viele verwundern ſich, daß nicht der alte phrygiſche Aeſop, ſondern nur einer von ſeinen Affen durch dieſes Werk ſo vortrefflich geehrt worden. Ueberſieht man alles mit reifer Ueberlegung, ſieht man die Erfindung ein, und beurtheilet die Dinge mit heitern Sinnen; ſo wird man gewahr, daß die Künſtler dieſes Werkes ſich an keine Regeln haben

haben binden laſſen. Nichts als Willkühr, Eigenſinn und eingebildeter Vorzug, wodurch ſie andern zum Muſter dienen wollen, blickt aus allen Theilen hervor. Sie haben auch zum Unglück der Kunſt Anlaß genug, in ihrem Stolz und Hochmuth um ſo verwegener zuzunehmen, als ſie ſehen, daß andre ihnen auch in ihren gröbſten Fehlern blindlings nachfolgen.

Du wirſt nun ſchon bereits meine Meynung einſehen, und bemerken, daß, obſchon die Kupferſtiche und Holzſchnitte von geſchickten Künſtlern herkommen, ich in der Anlage des Werkes dennoch viele tadelnswürdige Grillen entdeckt haben müſſe. Du haſt vollkommen Recht, wenn du ſo denkeſt, und damit du davon noch beſſer überzeugt werden mögeſt, ſo werde ich dir es noch begreiflicher machen.

So lobenswürdig der Zeichner und Holzſchneider iſt, ſo wenig iſt auch die Erfindung und Anordnung untadelhaft.

Ein brennender Merkuriusſtab, Früchte, Blumen, Zweige, Laub, Birnen, Larven, Ameiſen und andre Dinge mehr ſind mit Wolken umgeben, auf denen ſie theils ruhen, theils nur ſchweben. Iſt dieſes der Natur gemäß? und wo ſieht man ſo ſchwere Sachen auf den Wolken herum liegen?

Eine Schlange ſtellt einen Zirkel vor; mit Blumen geziert ſchießt ſie rings umher Stralen

von

von sich. Wo kommen aber diese her? da doch diese Bestien weder einen Glanz von sich geben, noch auch einige Sonne da ist? Palmenzweige durchkreuzen alles, ob sie gleich nicht nach der Natur gezeichnet sind. Zweige und Laubwerk spriessen aus dem Grunde heraus, davon die ganze Natur kein Beyspiel aufzuweisen hat.

Ich will nicht hoffen, daß du, mein Freund! diesen theuren Erfindern und Zeichnern mit der gewöhnlichen Ausflucht: Malern und Dichtern ꝛc. zu begegnen trachten werdest. Denn ich bin berechtiget, dir mit eben dem Horaz zu antworten, der gesagt hat: Man soll keine Tyger mit Lämmern zusammengatten, u. s. w.

So lange die Natur allen schönen Künsten zum Muster dienen soll, so lange wird auch alles falsch seyn, und keine Entschuldigung verdienen, was von diesem Vorbild abweicht, und wer dieses thut, der öffnet einem längst verworfenen gothischen Geschmacke Thür und Thor.

Wie gefällt dir denn folgende Erfindung? Der Kupferstich stellet das in Stein gehauene Brustbild eines modernen Fabeldichters vor, welches auf einem steinernen sehr breiten und plumpen Gestelle mitten im Walde steht, und mit herabhängenden Blumenschnüren um den Hals geziert ist. Aesop steht gleichsam lebendig auf der platten Erde davor, und streckt beyde Hände nach ihm aus. Ueber dem Schnitzbilde hängt eine

große

große Tapete an den nächsten Baumästen, deren eine Eckfalte ein fliegender Adler im Schnabel hält, und gleichsam aufhebt. Drey Meerkatzen, welche einige unrecht Affen nennen, beschäfftigen sich dabey, dem steinernen Dichter Festonen umzuhängen, ihm einen Kranz aufzusetzen, und den Teppich wegzurücken. Neben dem Postament stehen mit offenen Schnauzen ein Rind, ein brüllender Löwe, ein Schaaf, ein Wolf und ein Hund.

Was dünket dich nun, mein Freund! von dieser sinnreichen Erfindung? Wenn jemand alles, was rund und von Metall ist, für gangbare Münze erkennt; so wird er bald die Zeichnung und den Grabstichel; bald die Bäume, das Buschwerk und die Thiere; bald den Aesop bewundern und loben. Ein wahrer Kenner und Richter der schönen Künste aber wird damit nicht zufrieden seyn. Ueberlegt er alles, so wird er fragen: Wie reimt sich der seit etlichen tausend Jahren berühmte Aesop, als wenn er itzo lebte, zur Bildsäule eines modernen Fabulisten. Dieses kann weder in dieser Welt, noch im Elysium geschehen. Die Vorstellung sieht also eben so ungereimt aus, als wenn Alexander der Große bey der Ehrensäule des Julius Cäsars lebendig vorgestellt würde. Hier sieht es ja aus, als ob Aesop der Bewunderer und Nachahmer des heutigen Dichters wäre, da es doch gerade umgekehrt ist. Aesop sollte auf dem Postament stehen, und der neue Fabulist als ein Lebendiger ihn von unten verehren.

Wie

Wie kommen ferner die Teppiche in den Wald? wer hat sie dahin aufgehenkt? und wozu sollen sie dienen? Denn gesetzt, die Ehrensäule des Dichters wäre im Walde gebauet worden; so sieht man doch davon keinen sattsamen Grund, da sie weder von den Thieren noch vom Aesop aufgerichtet worden. Der vernünftige Beobachter fraget weiter: Wenn man angefangen habe, über steinerne Schnitzbilder Teppiche zu hängen? Soll etwan der Regen und die Sonne von ihnen abgehalten werden? das wäre ja lächerlich. Der Teppich wird gewiß viel eher, als der Stein verfaulen und zerfallen. Wo sieht man denn irgends in der Welt über den kostbarsten marmornen Schnitzbildern Teppiche aufgehenkt?

Wenn zu Vertheidigung solcher Fehler die Antwort genug ist: daß man es mit solchen Dingen so genau nicht zu nehmen pflege; so wäre sie in der ganzen Welt zulänglich, und könnte denjenigen zu statten kommen, welche beständig irren, und dennoch so gar des menschlichen Geschlechts Muster und Meister zu seyn sich hochmüthig anmaaßen. Allein diese machen sich anheischig, uns nichts, als was vollkommen ist, zu zeigen und zur Nachahmung zu liefern. Ihr Geschmack soll ja der feinste und der vollkommenste seyn. An ihren Werken muß also kein Schatten eines Fehlers erscheinen. Denn wenn diese fehlen, die doch Meister seyn wollen; so ist es gar kein Wunder, wenn der übrige Theil ihnen blindlings nachfolget.

Ich

Ich hätte noch viele Anmerkungen zu machen, wenn ich nicht glaubte, daß du schon mit diesem zufrieden seyn würdest. Betrachte einmal den Sternseher, wie er bey hellem Tage mit dem Sehrohr herum geht, und in einen Brunnen fällt. Gieb nur Achtung, wie ein Löwe so klein, als ein Hund, und der Fuchs so groß, als ein ungeheurer Wolf gezeichnet ist. Bewundere anderwärts, wie zwey brennende Herzen auf einem Stuhl mit vier Geißfüßen über die Wolken fortgetragen werden. Hat wohl jemals ein Künstler so erhaben gedacht?

Dein Fabelbuch ist es nicht allein, was mit so viel heteroklitischen Erscheinungen angefüllt ist, und das nimmt mich auch nicht Wunder. Alles muß heute unter der Anweisung einer einzigen Meisterzunft nach Eigensinn, Hirngespinnsten, Träumen, unmöglichen Dingen, so gar nach unverständlichen Wörtern verziert und zusammengedrängt werden. Fragt ein Verständiger, was der Kram eigentlich vorstelle? so muß er sich mit der Antwort begnügen: Es sey Arabesque, à la Chinoise, à la Grec, Grotesque, en gout baroque, oder kurzum! es sey so Mode. Was ist aber das für eine Antwort für einen Künstler? Dinge, die entweder nirgends vorhanden sind, oder nicht einmal seyn können, und niemals gewesen sind, durch das Wort Mode zu rechtfertigen? Die Falschheit sehen, und nicht tadeln, sondern sich daran ergötzen, und nicht Achtung ge-

ben, ob dergleichen möglich sey; alle diese Dinge zeigen eine schwache Urtheilskraft derjenigen Köpfe an, welche dergleichen beobachten, und nicht entscheiden können, was eigentlich mit gewissem Anstande seyn kann oder nicht. Bilder, die der Wahrheit nicht ähnlich sind, müssen nicht gebilliget werden, sagt Vitruvius. Wenn wir also das in Schildereyen gut heißen wollen, was wir in der Natur und Wahrheit nicht haben können; so werden auch wir in die Zahl derjenigen gesetzt werden, welche Licinius wegen solcher Fehler für dumm und einfältig hielt.

Ich bin beständig der Meynung, daß dergleichen erdichtete Ungeheuer, welche im Alterthum Chimären genennt wurden, unter uns aber närrische Einfälle und Grillen heißen, bey den alten Griechen und Römern nur zu dem Ende erfunden worden, daß man gewissen Mauern und Gemächern, wo ernsthafte und wahrhafte Geschichte nicht anständig waren, durch allerhand Farben eine Zierde und Ansehen beybringen könnte. Weiße Gewölber und Wände beleidigen das Auge; dahingegen verschiedene flache und erhabene, mit glühenden Farben gezierte Bilder ergötzen. Schmutz und Flecken im Kalk oder Gyps locken oft ungefähr das Auge an sich; sie reizen und halten es auf; es fällt manchmal auf Dinge, die ganz neue widernatürliche Formen darstellen, die Einbildung erwecken, und dem Verstand Anlaß geben, etwas wahrzunehmen, das bloß in der Einbildung bestehet,

stehet, und kein wesentliches Daseyn hat. Der Verstand wird gleichsam zum Urheber eines Dinges, welches er durch das Auge auf einem leeren Raum zu erblicken gedenkt. Einige Zeichen und Punkte leiten ihn zur Ausführung einer ganzen Figur, welche ihm zur Unterhaltung und Betrachtung dient. Solche bloß in der Einbildung bestehende Gegenstände scheinen der Ursprung jener Chimären zu seyn, die man hernach durch Farben, Gyps und Gold ausgedruckt, bereichert und zu einer wirklichen, ansehnlichen und schönen Augenlust gemacht, nach und nach in den herrlichsten Palästen des Alterthums angewendet, und nach dem Unterschied der Zimmer angebracht hat, wie man sie noch heute unter den Ruinen um Rom und Neapel vielfältig sieht und ans Licht bringt. Da nun solche Malereyen, von allem Gebrauch der Regeln beraubt und entfernt, nur in bloßen willkührlichen Freyheiten bestehn; so hielt man denjenigen Künstler für den vortrefflichsten, der durch die schönste Wahl der Farben die kurzweiligsten Einfälle und eingebildete Sachen am angenehmsten vorstellen konnte. Dadurch entstunden die Eintheilungen der Wände, der Friesen und der Farben, welche Witz und Verstand entzückten. Man bewunderte die Stärke der kleinsten Bilder von Figuren, Blumenschnüren, Früchten, Masken und dergleichen; man erstaunte über das Erhabene, Lebhafte, Feurige und Reizende, welches durch Gold, und die feinsten, dauerhaftesten Farben ausgedruckt war. So viel man heute

davon noch sehen kann, das dient zur Lust, Freude und zum Vergnügen. Alles dieses wird immerfort das Groteſque genannt, deſſen Ursache du bald vernehmen wirſt.

Giovanni da Udine, Raphaels Schüler, ward in dem feinſten Geſchmack erzogen; daher konnte ihn nichts mehr reizen und ergötzen, als neue, und damals aus dem Schutt hervorgebrachte Schildereyen. Er ſtrebte darnach, und wußte ſich in der Kunſt alles zu Nutze zu machen, was man zu ſeiner Zeit unter den Ruinen des Palaſtes des Titus hervor zog. Die feinſten Schildereyen von den wunderlichſten Gegenſtänden lockten ganz Rom an ſich. Giovanni war der erſte, welcher anfieng, dieſelben mit ſolchem Eifer nachzuahmen, und ſich dieſelben dermaaßen eigen zu machen, daß kein andrer Maler ihm gleich arbeiten konnte. Er war alſo der Urheber der modernen Chimären. Er zierte den Geſchmack des Alterthums mit ſeinem neuen, und brachte ſowohl in Gyps als in Farben das Antique wiederum vollkommen empor, dergleichen andre vor ſeiner Zeit vielmal, jedoch vergebens, geſucht hatten.

Wie viele alte griechiſche und römiſche Verzierungen entdeckte man in Höhlen unter den Bergen, und in begrabenen Grotten unter den römiſchen Weingebirgen? Solche antique Schätze bekamen alſo den Namen von dem Orte, wo ſie gefunden worden; man nennte ſie Grotteſquen, weil

man

man ſie aus Grotten hervorgebracht, oder in denſelben abgemalt hatte, ſo, wie man heut zu Tage dergleichen Ueberbleibſel der Alten, die man im Herkulanio entdeckt, nunmehr herkulaniſche Malerart nennte.

Mit ſolchen Verzierungen wurden hernach in den Paläſten allerhand kleine Zimmer, Kammern, Höfe, Treppen, Garten, Luſthäuſer, und Gänge verherrlichet. Unwiſſende, ungeſchickte und ungelehrte Künſtler aber brachten ſie wiederum in ſolchen Verfall, daß man faſt nichts mehr zu ſehen bekam, als rauhes, verworrenes, dummes, unmäßiges, widerſinniges Zeug von allzu häufigen ſchönen blendenden Farben, welche weder Wiß oder Verſtand, noch viel weniger etwas Angenehmes und Reizendes vorſtellten. Man ſah nichts mehr von den ſchönſten kleinen Feſtonen, von ſchmackhaften, ſaftigen Früchten und friſchen Blumen; nichts mehr von den feinſten halberhabenen Gypsſtücken, von kleinen flüchtigen, muntern Satyren, die übereinander ſtiegen, oder ſich lebhaft und luſtig mit Krautblättern herumſchlugen, und das Auge des Beobachters mit ſolcher Anmuth ergößten, daß man ihren Scherz und Ernſt mit Worten nicht beſchreiben kann.

Die lebhaften Arten von allerhand Vögeln, Maſken, Wettfahrten, Laufen, Ringen, Jagen, Tanzen, Buſchwerken, Schmuck und unzähligen andern Dingen, welche in einer unendlichen Mannichfaltigkeit erſcheinen, zeigten ſich ſo zau-

berisch gemalt, daß man viele für keine Malerey, sondern für natürliche Dinge in der Luft, nicht aber auf Mauren gepappt ansah.

Gypsarbeiten wurden auf das feinste und sinnreichste ausgetheilt und verfertiget. Kinder, Nymphen, Hirsche, Muscheln, Harpyen von entzückender Schönheit, und eine Menge von dergleichen Sachen hielten jeden Anblick des Zuschauers gleichsam in Erstarrung. Dieses waren grottesque Schildereyen, in welchen die Natur, die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit immer herrschte.

Alle dergleichen Malereyen wurden meistens in nassem Kalk ausgeführt, welche Art man das Frescomalen nannte, und noch heute diese Kunst zwar übt, jedoch meistens von den alten Italiänern und Griechen so sehr abweicht, als wollte man sie in andern Wegen übertreffen, welche noch sehr wenige gefunden haben; weil sie sich nicht bekümmern, was aus ihren rauhen Farben hier und da entstehn werde.

Mein Freund! Ich schließe mit dem Vorsatz, nächstens vielleicht vom Begriff der Frescomalerey zu handeln, den diejenigen nicht haben, welche ihren starren und ungeschickten Oelpinsel wegwerfen, um ihr Glück auf dem nassen Kalk durch Borstenpinsel zu suchen. Laß inzwischen junge Leute alles lernen, was zur Malerkunst überhaupt erforderlich ist; ich verspreche es dir, sie

werden

werden hernach ganz leicht Frescomaler, wenn der Neid oder das eingebildete Geheimniß einiger Wegweiser die Leiter am Gerüste vor ihnen nicht in die Höhe zieht. Sollte dieses geschehen, so bin ich bereit, ihnen die Vortheile zu zeigen, durch welche die alten Italiäner sich unsterblich gemacht haben. Laß inzwischen, ich wiederhole es noch einmal, diejenigen Leute unterrichten, daß sie das Vorrecht ihrer Kunst, nach Belieben alles erdichten zu können, nicht mißbrauchen, sondern desselben sich nur nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit bedienen, mithin sich von den Vorschriften der Vernunft so wenig als möglich, oder niemals, entfernen dürfen.

Die Natur, als die vortrefflichste Lehrmeisterinn, reichet uns ohne dem eine unzählbare Menge von Bildern und Veränderungen zur Nachahmung dar; sie überhebt den Maler eben dadurch der Mühe, neue Gestalten der Dinge, als so viel Mißgeburten zu erdichten. Die getreue Uebereinstimmung mit der Natur ist beständig die gültigste Richtschnur, wenn man die Würde der Kunstwerke bestimmen will. Daher kömmt dem Maler keine andre Freyheit zu statten, als daß er sich die schönsten und seltensten Vorwürfe der Natur zu seiner Nachahmung wählen darf.

Willkührliche und regellose Zusammenfügungen des Natürlichen mit dem Unnatürlichen, und andre Ausschweifungen, haben oft der Schande der

Kunst Platz gemacht, und einer neuen Art von Barbarey den Weg gebahnt.

Damit ich mich nicht allzu tief in dieser Verwirrung verliere, so gestehe ich offenherzig, daß ich beständig wünsche, es möchten sich doch endlich die Meister und Kunstrichter bewegen lassen, durch ihre kritischen Bestrafungen die ausserhalb den Gränzen der Vernunft irrende Einbildungskraft wiederum zurechte zu weisen, und dadurch den Weg zur Erkenntniß und Erfindung wahrer Schönheiten in gutem Stande zu erhalten.

Schließlich sende ich dir auch hiermit deinen Fontaine zurück, damit du auch deine Anmerkung darüber machen und dich daran ergötzen könnest. Lebe wohl!

II.

Abhandlung von Mauergemälden oder vom Fresco.

So sehr sich einige von unsern Frescomalern schmeicheln, durch ihre Bemühungen berühmt zu werden; so weit sind sie von jenen alten Italiänern entfernt, welche durch unzählige Frescomalereyen sich unsterblich gemacht haben. Was vor zwey oder dreyhundert Jahren in Italien auf nassem Kalk ausgeführt worden, das glänzet, pranget und glühet noch heute in so verwunderungswürdiger Vortrefflichkeit, daß alle Kenner dadurch entzückt werden. Ich möchte über dasjenige weinen, was theils die Nachläßigkeit, theils die Bosheit, und an manchen Orten die Zeit ins Verderben gestürzt hat. Sie begreifen es nicht, warum die meisten von unsern modernen Malern so großen Männern weder in der Zeichnung, noch Erfindung; weder in der Wahl, noch Anlage der Farben beykommen; warum die uralte Kunst neu, die moderne hingegen alt erscheinet. Wer Rom, Neapel, Florenz, Parma, Venedig und Meyland gesehen hat, und über das Gebirge wiederum nach Hause kömmt, erschrickt gemeiniglich beym ersten Anblick über die Schätze seiner Vaterstadt. In diesen Ländern sah er nichts als Leben und Munterkeit, zu Haus aber muß er sich nicht selten mit abgestorbenen

Farben, verwahrloseten Zeichnungen, oft abentheuerlichen Contrasten, und ungefähr manierirten Tinten befriedigen. Sollte es nicht möglich seyn, dergleichen irrenden, jedoch dabey ämsigen Künstlern den rechten Weg zu zeigen, und ihrer Bemühung, wenn ihr Vorurtheil sie nicht gänzlich verstockt macht, ein wenig zu Hülfe kommen? Ich will hier einen Versuch machen; denn so kurz und unvollständig auch meine Erinnerungen seyn werden; so viel Nutzen können sie vielleicht dennoch verschaffen. Eine Anweisung hat oft mehr ausgerichtet, als ein weitläuftiger gelehrter Unterricht.

Ein jeder, auch mittelmäßiger Maler wird, glaube ich, gehört haben, daß es zweyerley Farben zum Malen giebt: die natürlichen, mineralischen oder Erdfarben; und jene, so durch Kunst zubereitet werden. Man pflegt alle entweder mit reinem, oder Leimwasser, oder mit Oel zu mischen. Malt man mit Wasser auf frisch angelegten Kalk, so heißet es Frescomalen. Mit Leim aber malt man auf trockenem Grunde. Mit den Oelfarben sind alle Maler bekannt.

Bey diesem Unterschiede hat nun die Erfahrung alle Künstler gelehrt, daß auf nassen Kalk zu malen, die durch Kunst zubereiteten Farben gefährlich und nicht rathsam sind. Man kann sie durch allerhand Vortheile und Geheimnisse niemals oder schwerlich so dauerhaft machen, daß sie der freyen Luft lange widerstehen. Wenn

das

das Lustgebäude und der Anwurf des Kalkes im Rospiglioſischen Palaſt zu Rom noch beſteht; ſo glühet auch die Aurora des Guido Reni noch heut zu Tage, weil ſie mit keinen Saft- oder Kunſtfarben verfertigt worden. Dieſe Farben erfordern jederzeit einen ſehr trockenen Grund und Ort.

Man weis, daß alle Farben, wenn man nicht einen einfärbigen Grund anlegen will, auf unterſchiedliche Art gemiſcht und vervielfältiget werden. Man macht ſie heller, oder dunkler. Aus einerley Farbe entſtehn viele von einer Gattung. Das Weiße und Schwarze bringt eine ganze Schattirung heraus. Alles aber beruhet auf der Geſchicklichkeit des Künſtlers. Durch ihn entſtehn die Fehler. Er iſt derſelben Urheber, entweder, weil er die Farben ungeſchickt miſcht und zuſammenſetzt, oder weil er ſich ſchon eine üble Art zu malen angewöhnt hat, durch welche die Farben weder rein, noch friſch, oder ſonſt geſchickt vereiniget werden.

§. 1.

Die Schüler müſſen ſich alſo unterrichten laſſen, wie ſie die Wirkung der Farben beobachten, und durch die Erfahrung lernen ſollen, was im Miſchen und Malen richtig und ſicher könne ausgeführt werden. Ein Maler muß, wie ein Dichter, durch die Mannichfaltigkeit der ſchönen Farben zu gefallen trachten; denn obſchon eine Geſchichte,

schichte, zum Beyspiel, bereits von sich selbst reizend und angenehm wäre, so kann doch das Colorit, welches das Stück aus einander setzt, vielleicht dem Auge des beobachtenden Kenners nicht anständig seyn, mithin keine gute Wirkung machen. Durch genau vereinigte und übereinstimmende Farben entsteht jenes Schöne, welches alle Augen bezaubert, und in das Herz der Kenner eindringt; weil sie die wahre Aenlichkeit der Gegenstände aus den eigentlichen Farben hervorsprießen sehen. Je lebhafter sie also sind, destomehr gefallen sie zuvörderst solchen Liebhabern, welche dadurch meistens ihre Zimmer verherrlichen wollen, folglich, ohne sich bey der guten oder schlechten Zeichnung aufzuhalten, nur die Mannichfaltigkeit und Reizung der Farben in Acht nehmen. Sie folgen in diesem Fall mehr dem Auge, als der Empfindung des Herzens. Die Farben ergötzen durch ihre Mannichfaltigkeit die Augen so, wie eine wohl übereinstimmende Musik die Ohren; absonderlich, wenn die hohen, tiefen und mittlern Töne gut zusammenstimmen, und einen nach dem Verhältniß der Zeit vereinigten Wohlklang bewirken, welcher die Gemüther in Bewegung setzt.

Die Kunst, gut zu coloriren, oder die Farben geschickt anzuwenden, besteht überhaupt darinn, daß, wenn sie der Ordnung nach gut gemischt, frisch, und so zu sagen, glühend sind, man daraus eine wohl eingetheilte und geschickt vereinigte

Zusam-

Zusammensetzung mache, welche nicht im geringsten Theile einigen Mißklang verspüren lasse. Eine harmonische Composition wird also diejenige seyn, welche nicht so brennend und zerstreut ist, wie farbenreiche Tapeten, auch nicht so sehr gedrängt und mit Schatten überhäuft erscheint, daß man weder das Fleisch, noch andre natürliche Dinge unterscheiden könne. Der sicherste Weg ist also derjenige, der zwischen dem Glühenden und Verblendenden fortgeht, die Farben aber weder zu stark, noch zu schwach zeigt, sondern alles ungekünstelt und wahrscheinlich in einer angenehmen und zärtlichen Vereinigung so vorstellt, daß alles zusammen eine reine und flammenartige Schönheit ausmache.

Von der Materie der Farben, ihren Gattungen und Eigenschaften hier viel und bis auf die geringste Kleinigkeit zu handeln, ist überflüßig, weil sie bekannt und anderwärts berührt worden sind. Weil aber meistens nur große Künstler im Besitze derselben angetroffen werden, nach welchem andre vergebens streben; so will ich einige von ihren Eigenschaften und Beobachtungen über ihre Wirkung untersuchen, weil unter den Farben sich zuweilen große Widerwärtigkeiten äussern, die nicht obenhin anzusehen sind.

§. 2.

Mein Rath wäre also, daß der Maler eine jede Gattung von seinen Farben rein, säuberlich, nett,

nett, fein und auserwählt zu halten trachtete, damit er sie allemal frisch und wohl unterschieden finde. Denn eine jede andre Vermischung, die sich eräugnen kann, als Staub, Unrath oder andre Farben und dergleichen, machen Verwirrung, und benehmen ihnen die Reinigkeit, das frische und lebhafte Wesen. Um sie mit einem Worte wohl anzuwenden, darzu ist große Uebung, Erfahrung, Aemsigkeit und ein aufmerksames Auge vonnöthen.

Ist man hernach entschlossen, Fresco zu malen, so muß man zum Voraus überzeugt seyn, daß die Mauer allerdings keine andern, als natürliche aus der Erde hervorgebrachte Farben verlangt, die nämlich, wie die Mauer selbst, Erden sind, sonst aber in allen Städten können gekauft werden. Solche Farben reibt man mit frischem Wasser. Ich weis, daß moderne große Künstler das Geheimniß besitzen, auch andre, als bloße Erdfarben, zum Frescomalen zu brauchen. Dieses aber hilft der Kunst nicht, es sey denn, daß sie dadurch eine Farbe erhalte, die ihr noch mangelte. Können Schüler dieser nachspüren, so werden sie um so viel farbenreicher; wo nicht, so müssen sie sich mit dem, was sie haben, wie die alten Italiäner begnügen, die der farbenreichste Maler mit seinen Geheimnissen noch nicht übertroffen hat.

Ich schreite nun zu der weißen Farbe. Diese zu erlangen, pflegt man den allerfeinsten und weißesten Kalk zu nehmen, welcher noch gereini-

get

get wird, und welches auf allerhand Art geschieht. In Italien ließen einige Maler solchen Kalk sieden, und schöpften den Schaum davon. Dadurch benahmen sie ihm die Schärfe, die Säure und Stärke, welche er auf der Mauer wiederum erlangt, wo er sich im Abtrocknen auch wiederum in Kalk verwandelt. Man verfährt aber damit auf folgende Weise: Den in Wasser gesottenen Kalk läßt man in der Luft abkühlen, nimmt das Wasser davon, legt ihn auf gebrannte Ziegel an die Sonne, damit er trocken werde. Je leichter er alsdann wird, desto reiner ist er auch. Andre bringen diesen auf solche Art gereinigten Kalk unter die Erde, wo sie ihn, ehe sie davon einen Gebrauch machen, viele Jahre begraben halten. Andre bringen ihn auf das Dach unter freyem Himmel, wo sie ihn auch einige Jahre hindurch behalten. Noch andre mischen zur Hälfte fein gestoßenen Marmor darunter. Wiederum einige lassen ihn im Geschirr unter freyem Himmel, nachdem sie siedendheißes Wasser darauf gegossen, und ihn mit einem Stößel wohl durch einander gerührt haben. Den folgenden Tag setzen sie alles an die Sonne, wodurch er so gereiniget wird, daß sie ihn des Tages darauf schon mit andern Farben vermischen können. Allein, sie brauchen solche Vermischung nicht zum Fleisch oder Nackten, weil die Umrisse dadurch schwerlich gelingen würden. Gewisse neue Künstler bilden sich ein, durch Eyerschaalen etwas Gutes auszurichten.

Man

Man kann damit einen Versuch machen, ich habe nichts darwider einzuwenden.

§. 3.

Sind nun die Farben jede absonderlich mit Wasser wohl gerieben und in Ordnung gebracht, mithin auch in ihren Töpfen, Geschirren, oder Tiegeln vor allem Unrath verwahrt; so nimmt man andre größere Geschirre, und fängt die Vermischung an; man legt nämlich in drey oder vier Tiegel die weiße, und in eben so viel andre die schwarze Farbe; jedoch nicht in zu großer Menge. Hernach nimmt man eine von andern Erdfarben, z. E. von der gelben, oder hellrothen, vom Azur, blauen, grünen oder andern, welche man einzeln mit der weißen vermischt, die man in Geschirren ausgetheilt hat, solchergestalt, daß man also wenigstens dreyerley Vermischungen, eine heller, als die andre fertig haben wird. Weil man von der weißen Erdfarbe mehr als von der andern in ein Geschirr bringt, so entsteht die Schattirung stufenweise von sich selbst. Eben so verfährt man mit den Geschirren, worinn die schwarze oder eine andre dunkle Farbe nach Belieben ist. Auf diese Art findet man nicht nur eine Farbe dunkler und heller, als die andre, sondern man bringt aus jeder Erdfarbe drey, vier, sechs oder so viel Mischungen heraus, als man will, und so viel als die Zeichnung, oder der wohl ausgeführte Carton vor Augen stellt.

Von

Von der Mannichfaltigkeit andrer zärtlichen Tinten, die man in der Natur sieht, will ich nichts erwähnen, weil ihre Menge so unendlich groß ist, als man sie in Früchten und Blumen wahrnimmt. Man beobachtet also die natürlichen Farben, und diesen macht man die Vermischungen änlich.

Von den gemeinen Fleischfarben aber, welche hell sind, merke man nur, daß sie von rother und weißen Erde gemacht werden. Durch solche Vermischung können sie nach Belieben schwächer oder stärker werden; doch müssen sie nicht allezeit einerley seyn; denn die Tinten in der Natur sind vielfältig. Das Geschlecht, das Alter, die Eigenschaften der Personen sind oft in ihrem Nackenden sehr weit von einander unterschieden. Damit sie also richtig, eigen, gehörig und änlich erscheinen, so muß man öfters bald grün, oder gelb, bald beyde zusammen darunter mischen, und weil die Figuren alter Männer sehr unterschieden sind, so nimmt man anstatt der rothen Erde, die gebrannte gelbe Farbe. Es ist auch gut, daß sie so gebrannt sey, damit, ehe und bevor man sie von der Glut wegnimmt, eine dunkle Farbe daraus werde, und sich nicht in ein starkes Schwarzes verändere. Auf solche Weise bekömmt sie im Fresco die Eigenschaft und Wirkung, wie man sie sonst am feinen Lack in trockenen oder Oelmalereyen wahrnimmt.

§. 4.

Wenn man also mit jener dunkeln Farbe malt, welche zum Schatten im Nackenden dienen soll; so nimmt man solche Erdenfarbe mit gedachter Schattenfarbe vermischt, da man denn gewahr wird, daß mit diesen beyden Farben alle andern in den Geschirren gut ausfallen, wenn man sie damit auch ein wenig vermengt. Man macht davon auch andre hellere Schatten, wenn obige helle Fleischfarben darunter gemischt werden, und eine heller, die andre aber dunkler wird, damit sie bereit seyn mögen, wenn man sie gegen die Lichter brauchen will, wo sie sich verlieren müssen.

Man mischt auch zuweilen unter gedachte dunkle von ermeldeten zwoen Erdfarben das Schwarze, wenn man eine Figur, oder das Nackende stark empor bringen will.

Andre Künstler vermischen mit diesen dunkeln Farben eine natürliche grüne Erdfarbe. Andre brennen und sieden sie, wie von der gelben erwähnt worden. Andre mischen auch geläuterte Erden darunter, welche die Italiäner terra di Campana nennen, wenn sie die feinen Fleischschatten junger Mägdchen ausdrucken wollen. Sie mischen davon auch in die hellen Fleischfarben, womit sie sich gut zu vereinigen scheinen.

Einige bedienen sich der natürlichen weißen Farbe sehr stark, um dem Fleische das höchste Licht

zu

zu geben. Allein es ist besser, daß man von obiger hellen Fleischfarbe darunter mische. Denn auf diese Weise vereiniget es sich besser, und beleuchtet das Fleisch. Dieses muß aber sparsam und mit Bedacht geschehen. Es giebt auch noch röthlichtes und bleiches Fleisch, wie die Gesichter, welche man durch die Vermischung des Rothen oder Grünen mit der hellen Fleischfarbe leicht findet. Man nimmt auch dunkle Fleischfarbe.

Sind nun alle Farben gemischt, und auf einem Bret in Ordnung hingestellt, so nimmt man gut zubereitete Pinsel, wovon die schon gebrauchten besser sind, als die neuen. Diese theilt man den Farben zu. Weil aber hier alle Sachen und Erfordernisse zur Kunst erklärt werden; so müssen wir auch die Art, die Pinsel gut zu machen, lernen. Ich will also den Schülern einigen Unterricht davon geben.

Man sieht nicht selten Maler, welche durch ihre Farben und Pinsel eine doppelte Unwissenheit zu erkennen geben. Beydes ist aber ungeschickt. Wir haben zweyerley Pinsel zum Oel- und Fresco malen, welche beyde bekannt sind; dennoch aber glaube ich, daß es nöthig sey, wenn man auch hier ein Wort von den Pinseln zum Frescomalen redet. Obgleich wenige Künstler die Pinsel selbst machen; so will ich doch zum wenigsten zeigen, wie man sie zubereiten soll. Weiße Sauborsten schicken sich darzu besser, als die schwarzen. Davon nimmt man ein Büschel, reiniget

es im nassen Kalk und streicht die Spitze an einer rauhen Mauer ab, um sie geschmeidig zu machen. Sie werden also stark abgewetzt und rein. Die Pinselstäbe verfertiget man entweder stärker oder schwächer von hartem Holz, bereitet auch starke wohl gewichste Faden zum binden. Jedem Stäbchen theilt man hernach sein gehöriges dickes oder dünnes Büschel von Borsten zu. Hierauf weicht man sie wiederum in Wasser ein, und nimmt die krummen oder verworrenen Borsten davon, damit die Büschel fein gerade und zugespitzt, in der Mitte aber rund und bauchigt ausfallen. Hierauf wird das Büschel in der Mitte vest zusammen gebunden, und das Stäbchen mitten unter die Borsten bis an den Faden hineingesteckt, dessen Knopf die Vestigkeit des Pinsels ausmacht. Von dem Faden nimmt man ein Ende, und umwickelt damit oder schnürt aufwärts gegen den Stab die Borsten vest zusammen, so weit sie reichen. Zuvor aber macht man aus dem andern Ende des Fadens eine Schleife, über welche man das andre Ende des Fadens fortwickelt, und fährt damit endlich durch die Schleife, wo man einen vesten Knopf macht, den man zwischen den Faden hineinzwingt. Findet diese Art und Bemühung keinen Beyfall, so kann man die Pinsel kaufen.

§. 5.

Sind nun alle diese Dinge in Bereitschaft; so fängt man an auf der Mauer den feinsten Anwurf von Kalk zu machen, welcher den Farben

zur

zur Grundlage dient, und manchmal solche Veränderungen darinn verursachet, welche der Maler nicht vermuthet hat. Er nimmt sie erst wahr, wenn der Kalk trocken wird. Diese Veränderung der Farbe ist manchmal so stark, daß der geschickteste Künstler sich betrogen sieht; weil er die Materie der Farben weder eingesehen, noch in Acht genommen hat.

Die wichtigsten Werke bekommen manchmal am Ende der Arbeit durch solche Zufälle ein mißliches Ansehn, und der Künstler wird seines Ruhmes beraubt, wenn seine Arbeit wider Hoffen und Vermuthen durch solche Verwandlungen seiner Farben alles, das ist, Natur, Kunst und Ansehn verliert. Daher mögen einige Erinnerungen hierüber nicht undienlich seyn, nämlich: daß jeder Kalk, wenn er auf der Mauer zum Grunde einer Malerey angelegt wird, von solcher Eigenschaft ist, wodurch er den Künstler einen glücklichen Ausgang hoffen läßt. Durch sein starkes, frisches und kühles Wesen nimmt er den ganzen Tag hindurch alle Farben schön und glühend an. Der Künstler arbeitet mit Lust, wenn er einige Stunden lang seine Anlagen so ausfallen sieht, wie er sie angebracht hat; alles vergnügt ihn. Wenn sich aber die Feuchtigkeit nach und nach aus dem Kalk zu verlieren, er selbst aber sich zusammen zu ziehen und zu trocknen anfängt; so erschrickt der Maler, daß die angelegte Farbe, wenn er noch einmal darüber fährt, sich verändert hat,

und an demselbigen Ort eine sehr üble Wirkung zeigt. Daher pflegen erfahrne Männer, ehe solche Veränderung geschieht, ihre Arbeit mit lauter harten Farben anzufangen, die dünnen wohl zu vereinigen, zugleich aber sehr fleißig, munter und hurtig die Mauer zu bedecken; weil, wenn sie langsam wären, der Kalk eine feine Haut annehmen, und durch die Luft sowohl als seine Eigenschaft die ganze Arbeit beschmutzen, oder gar, so zu sagen, schimmlicht machen würde.

Es sind aber noch mehr Anmerkungen in Acht zu nehmen: Wenn man gewisse Farben anlegt, welche zwar gröber, aber dünner sind, als andre, wie die Feigelfarbe. Je stärker und frischer der Kalk ist; desto besser kann man beyde brauchen. Allein, in dieser Arbeit ist eine sehr freye, sichere und geschickte Hand vonnöthen, welche durch einen heitern und geübten Verstand geführt werden muß. Dieser sieht die Mischung der Farben und ihre Veränderungen voraus, die nicht nur denselben Tag, sondern so lange geschehen, als der Kalk nicht vollkommen trocken wird.

Man muß den Kalk auf eine sehr feuchte Mauer, und nur so viel anlegen, als man denselben Tag übermalen will. Ist ein so bestimmter Raum zubereitet, so theilt man die gehörigen Linien nach der Zeichnung mit einem in röthlichtem Wasser eingetauchten Pinsel richtig aus. Denn dergleichen schwache Farben erscheinen deutlich genug, und können im Fall einer nöthigen

Verbes-

Verbesserung auch leicht ausgelöscht werden. Hat man aber einen wohl ausgeführten Carton; so dient dieser, die Zeichnung auf dem Kalke wohl abzudrucken oder abzutupfen, und die Linien mit dem Pinsel anzulegen.

Hierauf fängt man gleich an, die zubereiteten Farben, zuvörderst aber die Lichter, die Mittelfarben und die Schatten an ihren gehörigen Ort nach Anweisung des Cartons aufzutragen. Dieses geschieht aber mit solcher Kunst, daß die Vereinigung oder Zusammenstimmung der Farben gleich vorhanden sey, und alles den Augen sich gefällig, frisch, glühend, und genau verbunden zeige. Man fährt auch noch einmal darüber, so lange der Kalk noch frisch, vest und in seiner Eigenschaft unveränderlich ist. Denn, da die erste Anlage der Farben von dem Kalk meistens eingesogen wird; so ist es nöthig, daß man wiederum darüber male, die Farben vereinige, und das Werk ausführe.

Einige Frescomaler glauben, sie könnten diesen Umstand vermeiden, wenn sie auf die Mauer einen oder zween Anwürfe von der weißen Farbe machen ließen. Sie scheinen sogar überzeugt zu seyn, daß die Farben weit frischer erscheinen, wenn der Kalk trocken ist. Allein, dieses hat nur da Statt, wo man groteske oder andre kleine Malereyen von geringer Art anbringen will. In grossen Werken aber ist dieses eine schädliche Manier. Denn obschon das Weiße die Farben glänzend

macht, so ist es doch den dunkeln Farben und Schatten nachtheilig, weil es ihnen die Vereinigung und Stärke benimmt, welches großen Künstlern sehr zuwider ist.

§. 6.

Nun haben wir zwar von der Vermischung der Farben gehandelt; es wäre aber nicht gut, wenn einige glaubten, daß, weil ihre Farben in den Geschirren zurechte gemacht sind, sie auf der Mauer eben dieselbige Wirkung thäten: denn hier ist die Practik nöthig, wenn man die Farben der Natur änlich machen will. Daher giebt es einige, welche, um solche Tinten nicht erst auf der Mauer zu suchen, solche vorher mit trockenen Farben oder in Oel malen, wodurch sie auf verschiedene Art stärker oder schwächer erscheinen, auch in verschiedenen Gegenden des Gemäldes einige rothe und bleiche Farben ausstreuen, dergleichen durch die ordentliche Vermischung nicht können zuwegegebracht werden. Dieses macht, daß man gleichsam auf eine neue Vereinigung denken muß, die sich im Gehirn des Künstlers befindet, absonderlich, wenn die Frage von großem nackenden und verschiedenem Fleisch entsteht, worinn die Lichter vermindert bleiben, und das Helle der Farben mit so viel Vernunft und Geschicklichkeit herrschen muß, daß es sich in den Schatten hinein, und nach und nach sammt seinem Glanze verliere, und man könne folglich wahrnehmen, daß das Tagelicht dasjenige nicht ist, was die

Farben

Farben verschafft, sondern dieselben nur beleuchtet, daß man sie sehen kann; denn wo sie am meisten bedeckt sind, da sind auch die Schatten stärker und völler. Hieraus folgt, daß die Massen der Farben durch die Schatten nicht verändert werden, sondern ihre Farbe erhalten, und nur dunkler erscheinen. Denn der Schatten ist nichts anders, als der Mangel des Lichts, keinesweges aber die Wirkung der schwarzen Farbe.

Es ist wahr, daß man mit gut gemischten Farben die Gewänder, Falten und andre Sachen wohl ausdrücken kann; sie werden gut vereiniget und ausgeführt. Allein in Absicht auf das Nackende hat es Maler gegeben, welche eine so starke Practik hatten, daß sie nur mit dreyerley Vermischungen das Nackende mit allen seinen Mittelfarben und Veränderungen, wie man sie in der Natur wahrnimmt, vollkommen ausführen konnten. Die drey vermischten Farben bestunden nur in einer hellen und zwo dunkeln Tinten. Diese Künstler fiengen an, gleich die Schatten anzulegen, wozu sie dunkle Farbe brauchten, die etwas schwach war, und sie aller Orten, wo die starken und Halbschatten hingehörten, anlegten, und gleich mit der hellen Farbe darüber giengen, mit welcher sie alles bedeckten, und auch die rauhen Schatten damit überzogen, die sie vorher äusserst dunkel angelegt hatten; dergestalt, daß man unter solcher Anlage die süßesten Tinten hervorscheinen sah; daher kamen sie noch einmal

mit gedachter dunkeln Farbe darüber, und brachten verschiedene Schatten, angenehme halb- und dunkle Farben heraus. Endlich nahmen sie die letzte dunkelste Farbe, und vollendeten die äussersten Schatten. Diese Künstler machten, daß überhaupt ihre Schattirungen auf der Mauer eben so erschienen, wie andre dieselben in ihren Geschirren bereiteten.

Italien hat einen solchen Künstler gesehen, der alle übertraf, und mit beyden Händen zugleich an verschiedenen Gegenden auf der Mauer fortmalte, seine Arbeit auch mit solcher Fertigkeit vollendete, daß man nicht wußte, ob man seine Kunst, seine Dreistigkeit, die Anmuth seines Pinsels, oder seine Geschwindigkeit bewundern sollte. Er malte für den Prinz Doria zu Genua, und nennte sich Lucchetto.

Man hat auch Frescomaler gesehen, welche ohne Entwurf, ohne Schizzen, Zeichnung oder Cartonen große Werke unmittelbar auf den nassen Kalk angefangen und glücklich ausgeführt haben. Man konnte jeden dreisten Pinselstrich darinn wahrnehmen; allein solche gewaltige und trotzige Arbeiten wurden nicht sonderlich geachtet; man durfte sie nicht mit gelehrten und kunstverständigen Augen ansehen. Ihre hurtige Manier, die starken Farben, der frische, lebhafte, glühende und körnigte Ausdruck überraschte den Beobachter beym ersten Anblick so sehr, daß er den Zweifel nicht in Acht nehmen konnte, mit welchem solche

Künst-

Künstler zu malen pflegten, und zu erkennen gaben, daß sie nicht gewußt haben, ob sie vorher das Dunkle, das Helle, oder das Rothe, und hernach das Fleisch anlegen sollten; wie solches mittelmäßigen, unentschlossenen und wankelmüthigen Malern wiederfährt. So geübte und fertige Meister machen sich nichts daraus, die Vermischungen der Farben und ihre Vereinigung mit jedem Pinsel, den sie in der Hand haben, zu bewirken. Sie tauchen ihn irgends ins Wasser ein, und drucken ihn wieder aus, damit sie ihn wiederum brauchen können.

§. 7.

Wenn nun die Arbeit zu Ende geht, und der Kalk anfängt, in der Malerey einige Veränderung zu verursachen, und die Farbe nicht mehr so stark einzusaugen, wie vorher; alsdann kommt man vorsichtig mit weichen und dunkeln Schattenfarben an den gehörigen Ort, um das Nöthige auszuführen, und seine Arbeit zu vollenden.

Im Nackenden äussern sich schon mehr Beschwerlichkeiten, da man die Muskeln mit dem weichsten und flüßigsten Schatten so geschickt malen muß, damit sie körnicht erscheinen. Die Beyspiele hievon gaben Raphael, Bonarotti, Daniel Volterra, Franc. Salviati; heut zu Tage aber Mengs, Maron und verschiedne andre.

Am Ende der Arbeit setzt man aller Orten die gehörigen Lichter auf, wie oben gemeldet worden,

den, und dies ist es, worinn die ungeübten Meister ihre Schwäche verrathen. Denn alles, was mit Furcht schlecht angelegt, und nicht gut ausgeführet worden, das wird den folgenden Tag entdeckt; und wenn sowohl der Kalk, als die Arbeit völlig trocken sind; so erscheint jeder geringster Fehler, jede Schwäche, jeder Fleck, jeder Schmutz, jede aufgetragene, und nicht gut bedeckte, oder vereinigte Farbe. Daher ist es rathsam, daß man sehr aufmerksam arbeite, um solche Unanständigkeiten zu vermeiden, und seine Ehre zu retten.

Hat man nun den Tag vollbracht, und den Anwurf des nassen Kalkes ausgemalt; so schneidet man am Rande herum alles fleißig weg, damit man den folgenden Tag einen andern Anwurf von Kalk genau daran bringen, und solchergestalt anlegen könne, daß vom Abschnitt oder von den Spalten des Zusammensatzes nichts erscheint, welcher alle Tage Stück vor Stück gemacht wird.

Hierauf werden die Gehülfen und Maurer, die man in Italien Fattorini nennt, ermahnt, die Pinsel mit frischem Wasser zu reinigen, ihre Spitze wiederum zuzurichten, und die Farben in ihren Geschirren mit Wasser, absonderlich die weiße, zu überschütten; denn die weiße Farbe ist sehr rein, und die vornehmste, für welche man Sorge tragen muß, damit sie nicht trocken werde. Ist nun alles in Ordnung; so befeuchtet man noch Abends die Mauer, und macht sie noch einige mal naß, zuvörderst, wenn sehr warmes Wetter ist;

damit

damit am folgenden Morgen der Anwurf von Kalk gut und vest anklebe, und man frisch darauf fortarbeiten und sein Werk ausführen könne.

§. 8.

Was bisher vom Frescomalen erinnert worden, ist gleichsam nur eine Grundlegung zu dieser Kunst, bey welcher ich es auch bewenden lasse, und nicht willens bin, diejenigen Geheimnisse zu ergründen, welche einigen Künstlern besonders eigen und heilig sind. Man hat nicht Ursache, sie darum zu beneiden; denn da die bewunderungswürdigen Gemälde der alten italiänischen Fresomaler ohne solche neu erfundene Kunstgriffe ans Licht getreten sind; so wird man sie wohl noch entbehren können, und dieses um so mehr, als dadurch die Raphaele, Bonarotti und andre unsterbliche Männer noch nicht übertroffen werden. Hat aber jemand das Glück, das Geheimniß zu entdecken, wie man mit Zinnober und feinem Lack, mit den grünen und andern, nicht Erd- sondern Kunstfarben umgehn und sie bereiten könne, daß sie wie Erd- oder Mineralfarben zum Fresco taugen; wie das Vitriolöl feurig den Farben das unreine und rauhe Wesen benehme; wie man Eyerschalen zum weißen Grund anwende; was man durch die Chymie noch weiter für Vortheile verschaffen könne; wie man durch die Anlegung verschiedener weißen Grundlegungen der Malerey einen Vorzug und Beyfall zuweg bringe; dergleichen geheimnißvolle Künstler haben ohne Zweifel mehr Mittel, als andre, ihre Arbeiten vollkommen zu machen,

machen. und sich einigen Ruhm zuwege zu bringen. Dadurch aber laufen sie vielen den Rang nicht ab, welche wie die Alten, ohne so viel Geheimnisse und doch künstlich arbeiten.

Da ich von verschiedenen weißen Farben zum Grundlegen Erwähnung gethan habe; so muß ich hier anmerken, daß dergleichen Malereyen zuweilen, des Anfangs erhaltenen Beyfalls ungeachtet, endlich sehr übel aussehen; sie verwandeln sich oftmals in garstige Pflaster und mißfällige Sudeleyen; und wie oft verfährt man nicht mit allerhand Vermischungen der Farben, die wohlgefallen? Dadurch werden aber nur ungeschickte Beobachter aus dem großen Haufen verblendet; wahre Kenner hingegen halten sich bey einem so bezauberten ersten Anblick nicht auf, sie finden alles, was darinn Tadel verdient.

Endlich wollen wir noch diejenige Art von Malerey kennen lernen, die man Grau in Grau nennt. Man reibt die kohlschwarze und reine weiße Farbe, eine jede insonderheit. Aus diesen beyden macht man wenigstens drey Mittelfarben, davon eine heller als die andre seyn muß. Will man hernach sehen, wie sie gelingen, so macht man damit einen Versuch, und streicht sie auf einen gebrannten Ziegel. Andre mischen feine Erden von Geschirren darunter, welche noch andre zuweilen zu ihrem Grunde brauchen. Jedoch alles lauft auf einerley Wirkung hinaus.

Die metallartigen Malereyen erfordern beynahe auch gedachte Ordnung. Hierzu dient das

Erden-

Erdengelb zum Dunkeln, das durch die Schattenerde vermischt wird, oder, wie es andern beliebt, durch Schwarz oder Feilgenblau.

Begleiten nun Genie, Freude, Fleiß und Aufmerksamkeit die bisher gezeigte Art zu malen; so kann der Künstler seine Werke im Fresco gewiß glücklich vollenden; daher, glaube ich, werden sich Anfänger mit diesen wenigen Blättern um so mehr befriedigen, als sie darinn den Weg schon vor Augen sehen, worauf sie zu dieser Kunst ungehindert gelangen können, welche bereits schon vor 2140 Jahren in Griechenland im Flore gewesen, wie uns Pausanias davon überzeuget. Er redet vom berühmtesten Frescomaler zu Athen, vom Euphranor, einem Zeitverwandten des Zeuxis und Parrhasius, welche ohngefähr 364 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung gelebt haben. Dieser Euphranor, und nicht Euphenor, wie ihn einige nennen, hatte zu Athen nach verschiedenen Werken, auch zwölf Götter, dann die Schlachten bey Leuctra und Mantinäa, auch den Theseus, wie vor ihm Parrhasius, auf frischen Mauren gemalt. Ein Ludius zierte mit solcher Kunst den Tempel der Juno zu Ardäa sehr lange vor Erbauung der Stadt Rom. Mauren und frischer Kalk waren die Grundlage seiner Farben. Ein andrer Ludius malte auf gleiche Weise in Rom zu Zeiten des Kaisers Augustus, und stellte diese damals wenig mehr bekannte unvergleichliche Kunst auf Kalk zu malen wiederum her. Was man wünschte, das verschaffte sein Pinsel. Lustgärten, Auen, Paläste, Berge, Fischteiche, Felsen,

sen, Flüsse, Spaziergänge, Lustfahrten zu Wasser und zu Lande, Lastvieh, Fuhrwesen, Jagden, Weingärten, Arbeitsleute u. s. f. Mit wenig Kosten zierte er ganze große Wände. Die Staffeleygemälde auf Holz aber waren den Künstlern weit nützlicher, und man schätzte sie deswegen höher, weil solche Stücke von einem Orte zum andern gebracht und Feuersgefahren entrissen werden konnten. Apelles und Protogenes hatten für sich in ihren Wohnungen keine Gemälde, und es gefiel wenigen, ganze Mauren malen zu lassen, ob sie gleich der Natur und Kunst gemäß erschienen. Petronius erzählt, er sey an der Thüre des Tricmelions einen großen Hund gewahr worden, der ihn erschreckt habe. Die Kette und die Figur, nebst der Beyschrift, habe ihn fast zur Flucht gebracht, als er gewahr wurde, daß er an der Wand mit den Worten: cave canem, gemalt gewesen.

An dem Alterthum der Malerey in Fresco läßt sich um so weniger zweifeln, weil die Alten nur mit Wasserfarben auf Holz, oder endlich in die frischen Mauren gemalt haben, und die Oelfarben erst vor 300 Jahren vom Johann Van Eick, einem flamländischen Maler, den man gemeiniglich Johann von Brugg (Bruges) nennet, erfunden worden. Die größeste Kunst bestund nur in den Gemälden, in welchen keine Kunst erschien.

Maxima deinde erit ars, nihil artis ineſſe videri.
Freſnoy, v. 439.

III. Der

III.

Der Kenner der Kunst im Traume.

Es ist schwer, an diejenigen Gegenstände nicht mehr zu gedenken, deren Bilder man durch einen langwierigen Umgang seiner Einbildung eingeprägt hat. Sie schweben uns immer vor unsern Augen, und es würde eine vergebliche Mühe seyn, uns dieselben aus dem Sinne zu schlagen. Sie kommen, und gehen, wie die Meereswellen, die nicht eher ruhen, als bis sich der Wind gelegt hat.

Dieses ist die Ursache eines Traumes, der mir heute gegen Morgen allerhand Gesichter vorstellte.

Ich befand mich in einem großen Bildersaale, worinn ich auf der einen Seite nichts als Gemälde von itzt lebenden Malern erblickte; auf der andern aber auf lauter Kunststücke von alten Meistern gelockt wurde. Unter jenen fand ich Leute, welche sich mit Zeichnen und Malen beschäfftigten; auf der andern Gegend aber befand sich bloß ein eißgrauer Mann, der sehr langsam arbeitete. Seine Pinselstriche waren über die Maaßen fein und zart.

Ich unterhielt mich also mit der Betrachtung der lebendigen Maler. Im Angesichte des erstern, den ich beobachtete, nahm ich nichts als Stolz

und Hochmuth wahr. Seine Kleidung verrieth ihn, daß er ein Fremder sey. Ich durfte es nicht wagen, ihn zu fragen: warum alle Gesichtsbildungen, die er malte, ohne Unterschied des Alters, des Standes und Geschlechts nichts anders als eine fröhliche und lächelnde Mine zeigten? Ein so munteres und lustiges Wesen herrschte in allen seinen Figuren; Geistliche und Weltliche, Hohe und Niedere, Gerichts- und Rathspersonen verriethen ein gewisses Lächeln. Ueberhaupt stellte ein jedes Mannsbild einen aufgeblasenen Stutzer vor.

Das weibliche Geschlecht bekam unter seinem Pinsel nichts als die Blicke, Wendungen und gekünstelten Bewegungen verbuhlter Frauen und Mägdchen. Seine Kleidung stimmte mit der Art der Angesichter überein. Alle mögliche, frische, bunte und glühende Farben glänzten aller Orten. Keine einzige Falte war in Ruhe. Alle flatterten, so zu sagen, um die Wette, sich über einander empor zu schwingen. Nirgends konnte ich eine sanfte, schöne, ruhige und anständige Natur wahrnehmen.

An der Seite dieses freundlichen Künstlers befand sich ein mühsamer, fleißiger und ernsthafter Arbeiter, der jenen mit Ehrfurcht bewunderte, und ihm nachahmte. Seine Kleidung und sein Betragen aber schien etwas Einfältiges zu verrathen.

Der dritte brachte mich fast zum Lachen. Seine Tracht und Gesichtsbildung war phantastisch. Was er malte, zeigte eine sonderbare Geschicklichkeit zum groteſken Geschmack. Er erschrak zuweilen beym Anblick seiner eigenen Gemälde, wie Scaramuz oder der Affe vor dem Spiegel. Seine Schildereyen kamen mir überhaupt als so viel schreckbare Träume und angenehme Ungeheuer vor.

Der vierte von diesen Künstlern machte mich absonderlich aufmerksam. Seine Hand gieng so leicht und hurtig fort, daß sie nichts ausführte. Die Schönheit einer Abbildung, welche der Nachwelt zum Denkmaal dienen sollte, verschwand eher, als die Person, die er abschilderte. Seine Eilfertigkeit verschaffte ihm seinen Unterhalt; daher nahm er sich die Zeit nicht, seine Pinsel und Farben rein zu halten. Aus seiner Mine konnte ich schließen, daß er ein Geizhals sey.

Ich verfügte mich zu einem andern, der eine solche Gemüthsart zu erkennen gab, welche von jener himmelweit unterschieden war. Man nennte ihn den Aemsigen, und seine Figuren waren zur Verwunderung ausgearbeitet. Jedes Haar und jedes geringste Zeichen konnte in seinen Gesichtern wahrgenommen werden. In andern Arbeiten erschien auch das kleinste Geräth. Er hatte eine ganze Wand mit seinen Gemälden bedeckt. Darunter sah ich verschiedene Nachtstücke, worinn die Figuren meistens bey angezündeten Kerzen erschie-

nen, und durch die ungefähr dazu gekommenen Sonnenstralen so sehr schimmerten, daß ich beym ersten Anblick erschrak, und Feuer schrye.

Im ganzen Saale war eine so große Menge von Malereyen, daß ich sie nicht einmal alle betrachten konnte. Ein sonderbarer Mann aber zog meine Blicke auf sich. Er übermalte die schönsten Gemälde sehr mühsam, ohnerachtet er niemals ein Original verfertiget hatte. Je stärker einige Züge waren, desto mehr überstrich er dieselben, und vergrösserte alle Fehler, weil er die Farben gleichsam vergiftete. Ungeachtet dieses ungeschickten thörichten Verfahrens nahm er sich nicht die Mühe, die alten großen Meister eines Anblicks zu würdigen, weswegen man ihn auch Neidhard nannte.

Mein Auge besah alles nur obenhin, und gerieth endlich auf die andre Seite, wo es mir vorkam, als befände ich mich unter einer Menge von allerhand Leuten. Alle gemalte Figuren, die ich betrachtete, stunden gleichsam in Fleisch und Bein lebendig vor meinen Augen. Ganze Reihen von den herrlichsten Stücken prangeten auf den Wänden. Ein scharfsichtiger munterer Künstler wies mit dem Finger darauf, und sagte: dies ist Guido, und dies Raphael; dort steht Annibal und hier Correggio, Sarto, Vinci, Rubens. Nichts als die vornehmsten Alten zierten die Mauren. Ihr Unterschied bestund nur in der Größe, in der Gesichtsbildung, in den Mienen, Farben und Kleidungen, ausserdem schien alles leben-

lebendig, so, daß man sagen konnte, daß hier weiter nichts nöthig wäre, als der Athem und die Sprache.

Unversehens erblickte ich einen ehrlichen guten Alten, der von einem Gemälde zum andern herum schlich, verschiedene Theile ihrer Anlage überfuhr, und dadurch mich aufmerksam machte. Sein Pinsel kam mir so leicht vor, daß ich seine Züge und Striche nicht wahrnehmen konnte. Er überfuhr eine Gegend unzählige Male; dennoch blieb alles unverändert. Durch seine ununterbrochene Beschäfftigung löschte er doch kaum nur den geringsten verblendenden Glanz des Gemäldes aus. Er setzte ein so natürliches Braun in die Schatten, und linderte die Farben so gut, daß jede Figur vollkommner wurde, als sie bey ihrer ersten Entstehung auf der Stafeley gewesen war. Je mehr ich diesen Alten, seine langen über die Stirne hangenden grauen Haare und alle seine Unternehmung betrachtete, desto mehr ward ich begierig, ihn zu kennen. Ich erfuhr endlich, daß er die Zeit selbst sey.

Ungefähr öffnete sich eine Thüre, durch welche ich einen fleißigen Mann mit der Palette in der Hand erblickte. Als ich hinein trat und ihm meine Betrachtungen erzählte; so erhielt ich von ihm folgende Antwort: Gedanken, Nachsinnen, Träume, Betrachtungen, Einfälle, Hirngespinnste, alle diese Dinge dienen zur Nachahmung, zur Erfindung und zur Kunst. Gesetzt aber, es wä-

ren zween Maler von ausnehmender Stärke und Geschicklichkeit, so entstünde die Frage nicht, welcher besser sey? weil sie beyde gut sind; sondern man würde fragen, welcher witziger, vernünftiger und listiger nachahme und male?

Der Pinsel, die Farben, Zeichnung, ja die Natur selbst ist beyden bekannt. Würde nun diesen Künstlern ein Gegenstand zur Nachahmung angeordnet; die Stücke befänden sich endlich vor den Augen der Kenner; diese wären einstimmig, daß sie die Natur vollkommen getroffen und die Kunst erschöpft hätten; so würde die Frage nicht entstehen, wo die Kunst am vorzüglichsten herrsche, sondern über welches Stück die Vernunft sich mehr, als über das andre, erfreuen müsse? Dein Gespräche, versetzte ich, ist so räthselhaft, daß ich es nicht begreife.

Ich setze den Fall, fuhr er fort, unsre bekannte liebenswürdige Laura sollte von zween gleichstarken Malern abgebildet werden. Ist es nicht wahr, daß beyde sie mit ihrem reizenden, jedoch immer halb offnen Munde schildern würden? Sie gaben sich Mühe, die Abbildung wie Raphael und Giulio Romano zu verfertigen, welche noch heute in der Barberinischen Gallerie zu Rom zur Verwunderung aller Künstler vorhanden und ewig bleiben wird. Es ist dir bekannt, daß Laura die Lippen fast niemals zu schliessen pflegt, sondern meistens gleichsam in Gedanken den Mund ein wenig öffnet.

Was

Was folget hieraus? Ihre Schönheit, sagte ich, würde dabey nichts verlieren. Beyde Bildnisse würden ein allgemeines Vergnügen erwecken.

Wenn aber ich dieselbe abzubilden hätte, so dürfte meine Erfindung bey dir vermuthlich mehr Beyfall finden, als die Kunst zweener Künstler. Der fast allezeit halb offene Mund vermindert zuweilen ihr schönes Ansehen. Diese der Schönheit ein wenig nachtheilige Gewohnheit, so sehr sie auch die Aenlichkeit vollkommen macht, müßte vermieden werden, ohne ihren Mund zu schließen. Hier hilft nun die Kunst nichts, sondern Witz, Verstand und List muß den Pinsel führen. Ich malte sie zwar mit ungeschlossenen Lippen; ihre Wendung aber sollte das Angesicht so vorstellen, als wenn sie mit ihrer Freundinn ganz munter redete.

Hier wirst du nun gewahr, daß der offene Mund keine üble Gewohnheit bedeutet, sondern daß er in einem wirklichen Gespräche sich eröffnet. Ist mein Einfall Kunst oder List? gehört er zur Malerkunst, oder zur Vernunftlehre? dergleichen listige Erfindung kann man durch die Zeichnungskunst nicht lernen. Also muß ein Künstler, wie du siehst, witzig, erfindsam, oder wenn ich mich so ausdrücken darf, ein schlauer Fuchs seyn, und das Geheimniß verstehen, sich so gar die Mängel und Fehler seines Gegenstandes zu Nutze zu machen.

Dieses Gespräche machte in meinen Gedanken einen so tiefen Eindruck, daß ich erwachte, und demselben mit Vergnügen nachhieng, auch bald das Glück hatte, um dergleichen neu erfundenes Bildniß mit Verwunderung der Natur, Kunst und List des Malers anzutreffen, es zu betrachten, und mit Ehrfurcht für den freundlich redenden Gegenstand des Gemäldes hochzuschätzen.

So vielerley Gegenstände, mich mit den Künsten zu unterhalten, gaben mir zu allerhand Betrachtungen Anlaß; bald stellte ich mir den falschen Witz und den Irrthum, bald die Einfalt und die Unwahrheiten vor; denn alles, was in Gemälden von der Wahrheit abweicht, ist Unwahrheit. Bald sah ich den gothischen Geschmack, die Barbarey, den gemißbrauchten Fleiß, den Eigensinn, die verworrene Einbildung und die von diesen mannichfaltigen Eigenschaften abstammende sämmtliche Verwandtschaft der Maler und ihrer Gemälde. Ich würde kein Ende finden, wenn ich alle Ungeheuer beschreiben wollte, die von der großen Menge dieser Abkömmlinge herrühren. Der heitere Witz, die Wahrheit und Unwahrheit allein tragen die Fahnen, unter denen die Künstler zu stehen pflegen.

Der

Der Witz und die Wahrheit haben eine solche genaue Verbindung mit einander, daß man sie nicht leicht getrennt sehen wird. Die Unwahrheit aber wird durch den Glanz der Wahrheit verdunkelt. Je mehr diese sich jener nähert; desto mehr verliert sie von ihrem Daseyn. Die Spuren der Unwahrheit werden so gar ausgelöscht, und ihre ganze Figur verschwindet. Die Natur und die Klugheit sind allezeit einerley Sinnes gewesen.

Nunquam aliud natura, aliud sapientia dixit.

IV.

Vom Aufnehmen und dem Verfalle der freyen Künste.

Wir lernen aus der Geschichte, daß auf alle für die Künste und schönen Wissenschaften glückliche Jahrhunderte beynahe keine andern Zeiten gefolget sind, als in welchen die Barbarey die Stelle des guten Geschmackes eingenommen hat. Sollte man die allgemeinen Ursachen dieser Veränderung, dieses Wechsels und dieser Folge nicht entdecken können? Wenn die Eifersucht und der beständig hervordringende Stolz mancher Völker den allgemeinen Ruf nicht allezeit mehr oder weniger darunter posaunen ließen; so fänden wir unter dritthalb tausend Jahren nur drey oder vier Jahrhunderte, in welchen die Künste und Wissenschaften in der besten Blüte gestanden haben. Das erste Jahrhundert in Griechenland unter Philippen und Alexandern; das andre in Rom unter dem Cäsar und Augustus; eines unter Leo dem X in Italien und endlich unsre Zeiten.

Wenn man diese glückseligen und sonderbaren Reihen der Geschichte erwäget, und wahrnimmt, daß so viele große Künstler und vortreffliche Geister fast nur auf einen Zeitpunkt zusammen treffen; so ist es ganz natürlich, daß man auf die Frage verfallen muß: warum doch solche seltene

Köpfe

Köpfe beynahe allemal Zeitgenossen gewesen sind? Man sollte glauben, die erschöpfte Natur habe lange ausruhen müssen, ehe sie solche reife Früchte hervorgebracht hätte.

Es ist nicht leicht, auf diese Frage mit zureichenden Gründen zu antworten, von welchen Paterkulus keine wahren, sondern nur wahrscheinliche an die Hand giebt: und Cicero sagt, daß die Künste, wenn sie auf den höchsten Grad gestiegen wären, veralteten und hinfällig würden. Was Seneka vorbringt, hat gar keinen zureichenden Grund. Er schiebt alles auf die Eifersucht der Götter. Vielleicht wäre seine Meynung gründlicher, wenn er die Eifersucht der Götter der Erden und der Nationen darunter verstanden hätte.

Man sagt freylich fast in allen Ländern schon seit vielen Jahrhunderten, daß der Schutz grosser und mächtiger Fürsten die großen Männer bilde, und es fehle da nicht an Virgilen, wo es Mäcenen giebt. Allein, diese Ursache ist nicht trifftig genug. Denn obgleich die Wohlthaten einen Nacheifer erwecken, und geschickten Leuten oftmals Zeit, Lust, Muße und Bequemlichkeit zum Arbeiten verschaffen; so geben sie doch weder Genie, noch Kunst. Der Anblick einer Belohnung kann weder eine Seele erheben, noch ihr einige erhabenen Gedanken einflößen.

Wenn man durch die Freygebigkeit eines Wohlthäters reich geworden, so ist man zwar ämsig

sig auf Bequemlichkeit bedacht; denkt man aber darum besser? viele römische Kaiser wollten Redner und Dichter seyn; dennoch erweckte ihre Neigung weder einen Cicero, noch einen Virgil. Dieser große Dichter würde dem ohngeachtet groß geblieben seyn, wenn ihn gleich Mäcenas nie gekannt hätte. Leo X hat Raphaelen die Kunst nicht eingeflößt, sondern ihm nur Hülfsmittel und Gelegenheit verschafft, dieselbige ans Licht zu bringen. Sein Blick auf die bonarottischen Werke war weder ein Mäcenas, noch ein Leo X. Raphael bezahlte seinem Gastwirth die schuldige Zeche mit einem Gemälde, das er auf einen Faßboden hinmalte, und welches heute noch für unschätzbar gehalten wird. Wer war denn hier der Wohlthäter? der, welcher seine Kunst so hoch trieb? oder der Wirth, sein Glaubiger? Nein! Raphaels Genie, und zum Glück ein alter Faßboden. An seinem Propheten war sein Schneider die Ursache, dem er sein Kleid schuldig blieb, und dem er sich endlich auf vieles Mahnen und Drohen anheischig machen mußte, in einer Kirche zu Rom etwas zu malen, daß er die Schuld tilgen konnte. Also verfertigte er den Propheten in der Augustinerkirche zu Rom, den Bonarotti selbst damals zum Schrecken des Gläubigers weit über die Schuld erhob, und den von der Zeit an alle Welt für ein Wunderwerk der Kunst rühmte. Also sind es keinesweges die Wohlthaten, denen man große Künstler verdanken muß. Es giebt viele, die keine genossen haben; viele, die in Gram und

Elend

Elend lebten, und dennoch erhabene Werke zu Stande brachten, wie Correggio. Das Feuer, welches große Männer belebt, wird weder nach dem Belieben eines Fürsten angezündet, noch aus gelöscht. Heinrich der VIII, König in England, bekannte es öffentlich, daß er nach Belieben Mylorde, aber keinen Holbein machen könne.

Suchen wir nun andre Ursachen, die den Künsten einigen Wachsthum verschaffen; so giebt sich die öffentliche Staatsfreyheit für eine solche Beförderinn an. Allein die große Freyheit mancher Völker, welche in den Künsten nicht weit gekommen sind, überzeuget uns des Gegentheils.

Diesen moralischen Ursachen fügt man andre natürliche bey, und glaubt, das Clima, oder eine gewisse Milderung der Luft, trage zur Erhebung der Geister das ihrige bey, so wie eine andre sie niederschlägt. Allein, das kann man doch nicht begreifen, daß sich in einer und derselbigen Landschaft plötzlich eine ganz neue Luft ausbreite, die den Kindern eine Kraft einflöße, welcher den Vätern unbekannt gewesen, und in ihrer kurzen Dauer deren Fähigkeit so gar verschieden mache; noch, wie sich diese Luft gewissen Personen mittheile, ohne, daß der übrige Theil des Volks etwas davon gewahr werde.

Man findet in der That Jahrhunderte, die an großen Geistern fruchtbarer sind, als andre; es giebt aber nicht ein einziges, das nicht zum wenigsten

nigsten einen aufzuweisen hätte. Wir müssen also wahrscheinlichere Gründe dieser Fruchtbarkeit suchen, als die bisher erwähnten sind. Wir werden sie auch unfehlbar entdecken, wenn wir uns überzeugen lassen, daß man sie in der Vereinigung vieler glücklicher Umstände suchen müsse, welche zusammen beytragen, daß sich unter dem Volk eine allgemeine Freude, ein allgemeines Vergnügen, eine herrschende Zufriedenheit, und eine gewisse Muße ausbreite, die dem Geist verstattet, sich völlig auseinander zu wickeln.

Die Dichtkunst, die Malerey und alle schönen Künste sind Kinder der Freude und des Vergnügens,

Animo deducta sereno,

wie Ovidius sagt. Es ist wohl wahr, daß der Schmerz und die Traurigkeit zuweilen auch traurige Werke veranlassen können: aber das kann man doch nicht läugnen, daß eine langwierige Schwermuth den Geist niederschlägt, und ihn zu geistreichen Arbeiten ungeschickt macht.

Wenn ein Staat blühend ist; wenn alles zu seiner Größe beyträgt; wenn ruhmvolle Glücksfälle seine Ruhe sichern, wenn der Ueberfluß regiert; wenn das Regiment gelind ist; alsdann ist die Freude vollständig und allgemein. Diejenigen, welche große Gemüthsgaben besitzen, bearbeiten auch dieselben. Leben sie vergnügt und ruhig, so gehen sie noch weiter, als es ihnen in einem

nem nicht so ruhigen Staate gelungen wäre. Andre, ob sie schon mit dergleichen Gaben nicht versehen sind, erkennen doch ihren Werth, bewundern sie, und ermuntern folglich die witzigen Köpfe in ihren Arbeiten. Die Ehre und Belohnungen endlich, die sowohl den Gelehrten, als Künstlern mehr Bequemlichkeit und Muße verschaffen, setzen sie vollends in die glückliche Nothwendigkeit, immer weiter zu gehn. Alle diese günstigen Umstände kamen in denen berühmten Jahrhunderten, deren wir oben gedacht haben, zusammen. Die Geschichte solcher Zeiten bestätiget diesen Satz.

Nachdem Griechenland von der furchtbaren Macht der Perser befreyt war, so dachte es weiter auf nichts, als auf den ruhigen Genuß der Früchte seiner Siege und des Friedens. Als Athen im Flore stand, so dachten die von Natur geistreichen Einwohner an nichts, als an Vergnügen und an die schönen Künste, die Kinder des Vergnügens. Daraus entstunden die großen Männer, welche die Nachwelt so sehr bewundert hat. Als aber Antipater durch seine Gewaltthätigkeiten Athen auf das äußerste bedrängte, so giengen fast alle Wissenschaften und Künste zu Grunde.

Kaum hatte Rom durch den Untergang der Stadt Carthago ein wenig Luft bekommen; so fanden die Römer an den griechischen Wissenschaften und Künsten ihr Vergnügen. Die Siege des Pompejus und Cäsars machten die Römer zu Her-

Herren über die ganze Welt; also kamen durch die allgemeine Freude auch die Künste in Flor. Als Augustus feindlich zu regieren anfieng; so überließ man sich gänzlich dem Vergnügen, und damals kamen die schönen Künste zu demjenigen Grade der Vollkommenheit, welche die Bewunderung aller Folgezeiten gewesen ist.

Unter Leo des X Regierung war Italien ruhig und reich; daher blühten auch die Künste. Nach seinem Tode ward Rom geplündert, Florenz, das italiänische Athen, dienstbar gemacht, und die Künste in äußersten Verfall gestürzt.

So bald unsre theuerste Theresia die Waffen niederlegen konnte, so bald kamen ihre Länder in Flor, die Gemüthsgaben wurden bearbeitet, und die Künste und Wissenschaften kamen empor. Die allgemeine Wohlfahrt reichte diesen die Hände, und Theresiens Schutz, Großmuth und landesmütterliche Sorge unterstützte alles mit den herrlichsten Hülfsmittel.

Nichts als die Kriege, die Unfruchtbarkeit der Länder, die rauhe Witterung und andres Ungemach, sind es, die jene Säuglinge des allgemeinen Wohls im Wachsthum hindern können.

Allein, auch mitten im Frieden, mitten im Vergnügen und Wohlfahrt eines Staates giebt es verborgene Feinde, wie das Gewürm in den schönsten Früchten und Blumen. Die Begierde zum Scharfsinn; das Bestreben nach falschem Witz, nach dem Gekünstelten, Gezwungenen und Uebertriebenen stürzte die Künste bald nach den

Zeiten

Zeiten des Augustus vielmehr, als des Tiberius und des Nero Grausamkeit. Cicero, zum Beyspiel, erwähnet in seinem Brutus, daß Phalereus der erste gewesen, welcher angefangen habe, die griechische Beredsamkeit zu vernichten, weil er lieber den Ohren gefallen, als das Herz zu rühren suchen wollte. Er machte die Beredsamkeit weichlich und weibisch, und zog diese falsche Anmuth der wahrhaften Majestät vor, welche sie begleiten soll.

Quintilian schreibt, daß die Redner nichts mehr suchten, als wie sie kurze und scheinbare Sinnsprüche hervorbringen möchten. Cicero sagt, daß solche Schreibart zerrissenen Besen änlich und eben so beschaffen sey, wie eine Mauer ohne Sand und Kalk. Diese ist eigentlich der Verfall der Kunst. Nimmt nun in der Malerey lauter Witz, Künsteley, Mode und eigensinnige Manier überhand; so eilt sie ihrem Untergange mitten in der Freude entgegen. Die Liebe zu witzigen Einfällen und zum Scheinwitz hat zu allen Zeiten den bedaurenswürdigsten Geschmack empor gebracht, die natürlichen Gaben der Vernunft vergiftet, und die großen Geister verdrungen.

Wenn Homer vom Kriege der Riesen wider die Götter singet, so erkläret er uns, daß die Kinder der Erden die Unsterblichen anzugreifen gedroht haben. Sie fiengen auch schon an Berge auf Berge zu thürmen, den Himmel besteigen und

stürmen zu können. Homer setzt endlich hinzu: Sie würden ihren Endzweck auch ohne Zweifel erreicht haben, wenn sie das männliche Alter erreicht hätten. In der That, was konnte man von solchen ungeheuren Menschen nicht gewärtig seyn, welche jährlich um eine Elle dicker, und um vier Ellen höher wurden, im dreyzehnten Jahre ihres Alters aber schon so stark waren, daß sie Berge wegtragen konnten? Diese übermäßige Größe und diese unbezwingliche Stärke rechtfertigte gewisser Maaßen ihren Hochmuth, und entschuldigte ihre Verwegenheit. Man sieht ganz deutlich, daß eine solche unüberwindliche Macht gemeiniglich von Gewalt, Ungerechtigkeit, Mißgunst, Hoffahrt, Neid und Zorn begleitet ist; die Bescheidenheit aber und die Tugend, wie die Vernunft überhaupt, für Eigenschaften schwacher Menschen angesehen werden. Dieser Riesenkrieg setzte niemand in Erstaunen. Wenn man aber Zwerge dergleichen Gewaltthätigkeiten unternehmen gesehen hätte; so würde niemand ohne Lachen davon geredet, und Homer selbst nicht gesagt haben: daß sie ohne Zweifel den Himmel gestürmt hätten. Denn die Kräfte erfordern mit dem Endzweck ein gewisses Verhältniß.

Was im Alterthum so lächerlich schien, geschieht zu unsern Zeiten, und verursacht mehr Gelächter. Alle Riesen, worunter ich alle große Männer von dritthalb tausend Jahren her bis heute verstehe, waren sehr entfernt, die griechi-

schen

schen, römischen und italiänischen Kunstwerke zu verachten. Sie verehrten und bewunderten dieselben, und hatten dafür eine ewige Hochachtung. Seit einigen Jahren aber sind Leute, nicht etwan Zwerge, sondern noch kleinere Geschöpfe aufgestanden, welche nur mit Muth und Verwegenheit bewaffnet, wider alle antike Denkmaale, wider alle große Kunststücke, wider den griechischen, römischen, italiänischen, wahren Geschmack, selbst wider die schöne Natur die Fahne aufstecken und zum Sturm blasen, um die verwerflichsten Muster ihrer eigenen mühseligen Schöpfung empor zu heben. Sie rufen sogar aus: wir haben keine Griechen, keine Römer und keine Italiäner vonnöthen; alle diese sollen kommen, die Künste und schönen Wissenschaften von uns zu lernen. Sie sind nicht zufrieden, alles zu verachten, was sie weder verstehen, noch niemals gesehen haben. Sie verunstalten, verderben und vertilgen noch vieles, was in ihre Gewalt geräth. Sind dergleichen Irrwische nicht Ursache des Verfalls der Künste? Sollte man diesen unsern Lieblingen des Staats nicht zu Hülfe kommen, ihre Laufbahn rein halten, die Verführer verscheuchen und die Künste beschützen? Aber nur Geduld! die Gefahr ist nicht so groß. Jene glänzenden und schimmernden Bemühungen sind ein Rauch vom glimmenden Stroh, der auf eine kurze Zeit alles verdunkelt, umnebelt, selbst verschwindet, und alles bis auf kleine Kennzeichen seines gewesenen Daseyns unbeschädiget an Ort und Stelle zurück läßt.

Troß der nur gar zu sehr geäusserten Neigung einiger Personen gegen diejenigen Fehler, die den Verfall der Künste befördern, giebt es zum größten Glück doch noch einige berühmte Leute, welche die wahren Schönheiten dem Scheinwitze vorziehen, der andre verblendet. Ja es giebt Augen, welche die Kunst im Gyps höher zu schätzen wissen, als die schlechte Kunst in glänzendem Metall. Sie unterscheiden Meister von Schülern, und nehmen wahr, daß, wenn jene Ungeschickten nur Vernünftlern und stolzen Witzlingen folgen: diese das Unnatürliche und Träumerische vermeiden, womit ein aufgeblasenes Vorurtheil seine Puppe zu schmücken sich aus blosser Gnade gegen die Materie beschäfftiget. Das Paralel gab uns der Cavalier Ghezzi, der beyden Theilen zu gefallen zwo Magdalenen verfertigte, und der allergeschmücktesten das Zeichen der Schmeicheley anhieng, die ungeheuchelt natürliche aber für sein Werk hielt.

Die verdunkelte Wahrheit stralet immer durch die Wolken hervor, sie läßt sich zuweilen wider Hoffen und Vermuthen ihrer Lästerer sehen; sie zeigt sich in vollem Glanze; viel wird benebelt, und an der andern Seite wird es Tag. Diese räthselhaften Gedanken führen mich unter Staub und Schutt, wo mich ein zerstümmelter Fuß vom Phidias mehr erquickt, und wenn er auch nur von Erde zusammengekleibt wäre, als eine ganze goldene Figur von einem jungen Herkules,

kules, dessen Kopf alt, der Hals mager und lang, die Brust jung und die Gliedmaaßen bis auf den Boden mit Wolle ausgestopft sind. Salvator Rosa lehrt mich dergleichen Geschmack verkennen. Ich kehre zu meinen zerfallnen Mauertrümmern zurück:

Die Ueberbleibsel zerbrochener Bildsäulen, die man unter zertrümmerten Stein- und Sandhaufen der alten Stadt Rom hervor zog, brachten die Kenntniß der Bildhauer- Maler- und Baukunst zurück. Dieses erweiset, daß kein Ungemach diese Künste habe vertilgen können. Umsonst bemühte sich die Zeit, sie einer ewigen Vergessenheit zu überliefern. Was haben wir also zu befürchten, daß obenerwähnte Zwerge ihnen schaden können? Ein einziger guter Pinsel und ein einziger wohlgehärteter Meisel kann solche Künste im Flore und Wachsthum erhalten, ja so gar ihr Reich erweitern.

Künstler von geprüftem gutem Geschmacke werden gewiß in ein lautes Gelächter ausbrechen, wenn sie gewahr werden, daß ein andrer hochmüthiger Kunstverwandter seiner Juno das majestätische Ansehn, die ungekünstelte und anständige Kleidung und die natürliche Zierde wegnimmt, und sie dagegen mit schwarzen Schönpflästerchen, mit rother und weißer Schminke und mit einer lächelnden Miene versieht, ihr die Modefalbeln, die Staatskleider und das ganze Geräth des höchsten Putzes aufbürdet.

Ein solches Lachen giebt zu erkennen, daß die Kunst noch nicht im Verfall sey, sondern zum Trotz dergleichen verwahrloseten Geschmackes sich noch aufrecht erhalte. Es giebt mehr Beyspiele, welche den Flor der Künste beweisen, wenn gleich ein mittelmäßiger Maler, wie Horaz sagt, in sein Gemälde, welches einen Cypressenbaum oder eine Landesgegend vorstellt, noch so verliebt wäre, daß er den Raphael zum Zeugen seiner Kunst vor Augen zu sehen wünschte, ihn auch aus dem Elysium herausforderte, oder auch durch den Merkurius an der Hand geführt erschien. Raphael überreichte ihm seine Palette und seine Pinsel, und bekannte dabey, daß in allen seinen eigenen Gemälden weder einiger Geschmack, noch etwas Edles, weder Schönheit, noch Genie zu finden sey. Er ersuchte den Maler, daß er seine Erfindungen zurechte bringen, seine Zeichnungen verbessern, seine Contraste und Figuren verändern, und über alle Theile den erhabenen Charakter, den er nicht habe errathen können, ausbreiten möchte. Bildete sich nun ein solcher Maler ein, daß er Raphaelen willfahren und ihn nach seinem Verlangen bedienen könne; was würde das ganze Reich der Malerkunst von ihm für eine Meynung hegen? Gesetzt auch, daß er Raphaels Pinsel und Palette ergriffe, so würde man dennoch bald wahrnehmen, daß sowohl die Farbe als der Pinsel in seiner Hand Saft und Kraft verlieren, und alles rauch, stumpf und hölzern wird.

Sind unter uns dergleichen Gesinnungen in Achtung und in der Gewohnheit; so können wir uns getrost schmeicheln, daß die Kunst nicht im Verfalle sey, sondern daß sich ihr Wachsthum ausbreite, und nichts anders von uns fodere, als daß wir uns jederzeit bey den vortrefflichsten antiken Urbildern aufhalten sollen. Bey diesen können wir uns jederzeit darauf verlassen, daß wir auf dem rechten Wege sind, unsern Geschmack zu bilden; hingegen den kürzesten Weg verfolgen, den Geschmack zu verderben, wenn wir anfangen von jenem abzuweichen.

Wollte sich nun Jemand in den Sinn kommen lassen, sich wider meine Sätze zu empören; so wird mir ein solcher Gegner eben so gleichgültig vorkommen, als allerhand Wunderwerke, so dieses Jahrhundert zu erzeugen sehr geschäfftig ist. Man will sie weder tadeln, noch mit einiger Bewunderung ehren. Einige wollen nicht alle üblichen Manieren für Grundsätze der Kunst angeben, sondern die Wahrheit der Grundsätze durch die Uebung bestätigen. Wenn eine Kunst vestgesetzt ist; so sind derselben Lehrer die besten, welche die Regeln durch die Muster rechtfertigen, aus welchen sie die Regeln gezogen haben. Diese verursachen Verwunderung, machen gelehrt, und stellen die Mutter der Klugheit vor.

Was antworten wir aber denenjenigen, welche uns wider die Nachahmung des Antiken ihre

Einwendungen entgegen setzen? Sie glauben zu behaupten, daß, wer in der Kunst vortrefflich zu werden verlangt, nichts als die Natur nachzuahmen und sie zur Wegweiserinn und zum Muster seiner Werke zu wählen habe. Diese Natur sey uns zwar durch die Griechen auf der rechten Seite vorgestellt worden; allein, ihre Werke wären doch nichts anders, als Copien oder Nachbilder der Natur. Daher haben wir nicht Ursache, die Natur in den Kunststücken zu suchen; denn sie selbst steht uns immer vor Augen; sie möge nun das Original oder das Urbild seyn, welches man zurathe ziehen und studiren solle. Ein Landschaftmaler müsse nicht auf die Arbeiten eines Artois, eines Poußins, eines Claudius, oder Titians Achtung geben, sondern die Lagen und Gegenden der natürlichen Aussichten selbst studiren und nachahmen.

Diese Einwendung ist in Absicht auf diejenigen Künstler, welchen das Antike nicht bekannt werden kann, nicht allerdings zu widersprechen. Sie ist für sie ein gründlicher Lehrsatz, wodurch sie aber noch nicht zur Vollkommenheit der Kunst gelangen. Damit ich also meinen Gegnern die Antwort nicht schuldig bleibe; so will ich die Malerkunst selbst zum Zeugen annehmen, damit sie meine Gesinnung durch ihre Beyspiele unterstütze. Die alten deutschen großen Maler wurden einzig und allein durch die Nachahmung der Natur berühmt und in ihrer Kunst vortrefflich.

Nichts

Nichts als die Natur diente ihnen zum Muster ihrer Arbeiten; dagegen die alten Italiäner bey Betrachtung und Nachahmung der Natur auch das Antique zu Hülfe genommen haben. Raphael, und überhaupt die römische Schule, haben dieses mit jener vereiniget, und sich beyde zu Nutzen gemacht. Sie brachten ihre Kunst zu einem so zierlichen und erhabenen Grade, welchen andre Landesleute zu Hause nicht erreichen konnten; weil es nicht genug ist, die Natur allein nachzuahmen, sondern noch erfordert wird, daß man die Natur mit Unterschied und Wahl nachahmen müsse. Die Natur zeigt uns zwar die Wahrheit, sie läßt uns aber nicht einsehen, wie wir das Vortreffliche wählen sollen. Nur die Kunst lehret uns diese glückliche Wahl, und bey den Alten allein findet man die Muster dieser so nothwendigen Kunst, welche die großen Maler über die andern erhebt.

Wir dürfen uns also nicht schämen, auf alle diejenigen sehr aufmerksam zu seyn, welche vor uns die Natur studirt und gut gekannt haben. Eine große Anzahl von geschickten Wegweisern steht vor unsern Augen. Alle sind unabläßlich bereit, uns zu begleiten und uns von allen Irrwegen zurück zu halten. Alles trägt zur Ermunterung bey. Es ist auch kein so günstiges Jahrhundert für uns, als das gegenwärtige. Alle unsre Vorfahren haben sich bemüht, gleichsam

nur ihre Nachkömmlinge zu unterrichten. Das Alterthum zeigt uns seine Muster; die letztern Zeiten versehen uns mit manchen neuen Modellen, die des Alterthums nicht unwürdig sind. Obschon diese und jene unsre Meister sind; so müssen wir uns nicht bloß nur damit begnügen, daß wir beständig ihre Schüler sind. Wir müssen sie zu gleicher Zeit als Vorbilder zum Nachahmen, und als unsre Mitarbeiter betrachten, die uns in einen Wetteifer setzen, sie zu überwinden. Die Bahn, auf welcher sie ihr Ziel erreicht haben, ist noch frey und ungehindert; wir können sie noch einholen, oder ihnen gar den Rang ablaufen. Die weite Entfernung, welche wir zwischen ihnen und uns gewahr werden, muß uns nicht abschrecken. Freylich haben wir einen weiten Weg vor uns; hingegen haben wir weit mehr Hülfsmittel, welche uns alle unsre Vorfahren verschaffen, und wenn wir sie nicht einholen, so können wir ihnen doch nahe kommen. Nach großen Männern sind uns noch rühmliche Stellen übrig geblieben. Kann man gleich den Vorzug vor ihnen nicht erlangen; so ist es schon lobenswürdig, ihnen nachzufolgen, sagt Quintilian. Wenn Jemand in der Schlacht den Ruhm eines Achilles nicht erreichen kann; so ist er doch damit zufrieden, wenn er dem Ajax oder dem Diomedes gleich kommt.

Man muß überhaupt den Muth nicht sinken lassen. Das große Ansehn und der bevestigte Ruhm des Michelagnolo Bonarotti hat Raphaelen nicht abgeschreckt, seine Schritte zu verdoppeln, um ihn zu übertreffen. Raphaels großer Name schwächte den Eifer des Correggio keinesweges. Obgleich niemand tüchtiger, als Quesnoy war, seine Nachfolger in Verzweiflung zu stürzen, so sind ihm doch viele nahe gekommen. Wenn nun die Nachfolger eben die Krone verdienen, welche die Vorfahren ziert; so verbleibet diesen die ihrige doch unverletzt, und verlieret von ihrem Glanze nicht das geringste.

V.

Vom Verdienste der alten italiänischen und deutschen Maler.

Die Kriegsheere bestehn aus verschiedenen Schaaren, davon jede von einem besondern Anführer nach einerley Vorschrift zum Kampf unterrichtet wird. Die Reuterey, das Fußvolk, die leichten Truppen, die Länder, ihre Tracht, ihre Waffen, und ihre Art zu fechten, mögen auch so sehr unterschieden seyn, als sie wollen; so lassen Kenner der Kriegskunst sowohl dem Befehlshaber, als dem Gemeinen jederzeit Gerechtigkeit wiederfahren; auch sogar Feinde verachten einander nicht.

Sollte mich wohl jemand einer Ausschweifung beschuldigen, wenn ich die Menge der Künstler in verschiedenen Ländern mit der Beschaffenheit der Kriegsvölker vergleiche? Da es doch ausgemacht ist, daß einerley Natur, einerley Kunst und einerley Gesetze über diese herrschen. Also können diese so gut Künstler, als jene Helden werden.

Was sehe ich aber für einen weiten Weg vor mir, auf den Grund des Lobes zu kommen, welches die Wetteiferer der Künste in einem jeden Lande verdienen? Mein Reisegefährte soll Pausanias seyn; dieser griechische Schriftsteller wird

mich

mich in das Vaterland der vornehmsten Künstler und zu ihren Werken führen.

Pausanias, von Cäsarea in Kappadocien, beschrieb vor beynahe tausend und siebenhundert Jahren seine Reisen durch Griechenland, heute Morea, und andre nahe Länder. Seine Aufmerksamkeit war nur auf die Pracht, auf alle Schätze von allen Gemälden, Bildsäulen und andre Kunststücke gerichtet. Er giebt uns von allem einen richtigen Begriff, und erzählt, er habe auf seinem Zuge durch die vornehmsten Provinzen mehr als zweytausend und achthundert Statüen gesehen, so viel er nämlich in der unübersehlichen Menge habe wahrnehmen können.

Er redet von drey und dreyßig Colossen, oder mehr als riesenmäßigen Bildsäulen. Nur drey sah er von Holz, und mehr als dreyßig von Erz. Statüen zu Pferde von Metall traf er zwey und dreyßig an. Hölzerne Figuren zählte er nur vier und siebenzig, eiserne zwey, steinerne drey, und eine von Gyps. Alle andre waren von Marmor, worunter einige von Silber, eine einzige aber von Golde war. Verschiedene waren gar von Elfenbein, Marmor, Erz, Holz und Golde zusammengesetzt. Unter der großen Anzahl erblickte er nur eine einzige Copie, oder ein Nachbild: dies Baßirilievi oder halberhabene Figuren übertrafen das Vermögen seiner Aufmerksamkeit. Löwen, Tyger, Ochsen, Ziegen und viele andre Thiere von Metall, worunter verschiedene ihre

gehö-

gehörige Lebensgröße hatten, kamen ihm bis vierzig Stücke vor Augen.

Ein goldener Pfau mit Edelsteinen besetzt, welchen der Kaiser Adrian der Juno geopfert hatte, war ein sonderbares Denkmaal.

Dieser gelehrte Beobachter kam aber nicht in alle Städte von Griechenland. Man kann also noch beynahe siebenhundert Tempel, ohne so viel Altäre, Kapellen, Siegesbogen, Ehrensäulen und Grabmäler hinzusetzen, wovon Griechenland damals gleichsam wimmelte. Dieses wird ohne Zweifel genug seyn, die Pracht der Griechen, und die unendliche Anzahl der größesten Kunststücke begreiflich zu machen.

Ich gehe noch weiter. Nachdem die Römer schon dreyhundert Jahre Zeit gehabt hatten, die kostbarsten Stücke aller Künste aus Griechenland nach Rom zu überbringen; so gab sich Pausanias alle nur ersinnliche Mühe, alles fleissig aufzuschreiben. Nero allein ließ, zum Beyspiel, aus der einzigen Stadt Delphis fünfhundert Statüen wegführen. Allein die Römer müssen vielmehr die Malereyen, als die Bildhauereyen geraubt haben. Pausanias traf nicht mehr als vierzig gemalte Abbildungen, achtzig Gemälde und Frescomalereyen an.

Daß aber die Griechen der Bildhauerkunst mehr, als der Malerey geneigt gewesen sind, scheint Pausanias selbst zu erweisen, da er nur

von

von funfzehen berühmten Malern, hingegen von hundert und neun und sechzig Bildhauern Meldung thut. Plinius kann dieser Rechnung nicht entgegen gesetzt werden, wenn er von hundert und drey und dreyßig griechischen Malern spricht. Denn diese sind meistens aus Asien, aus Sicilien, aus Großgriechenland und beynahe aus dem ganzen Königreich Neapel. Pausanias aber schränkt sich nur in den Ländern ein, welche man heute Morea und Achaja nennt; allein auch in diesen konnte er nicht aller Orten durchreisen.

So wenige nun von allen griechischen Schätzen nach Rom gekommen seyn mögen; so viel Nutzen haben doch die Römer daraus ziehen und sich in den Künsten hervorthun können. Nur ein Blick auf solche Gemälde, Statüen, Brustbilder und Köpfe konnte den Geschmack der Römer verbessern; um wie viel mehr Vortheile mußte Rom von griechischen Künstlern selbst erlangen, welche sich nach und nach in Rom zahlreich einfanden, die Künste pflanzten, ausbreiteten, und bis zur Vollkommenheit erhoben? Diese Umstände sind der Ursprung des römischen und des übrigen italiänischen Geschmackes, den man mit Recht einen Abkömmling des griechischen nennen kann.

Reisen wir nun ein wenig in Deutschland herum, um auch daselbst unsern Künsten nachzuspüren; so finden wir mehr als einen deutschen Pausanias. Wie viele haben nicht die Schätze

und

und Kunststücke unsrer Landsleute beschrieben? Ich will nicht von den Zeiten der alten Griechen, sondern von mittern Jahrhunderten reden, in welchen Italien wiederum zu blühen anfieng, wie wir bald hören werden. Man verwundert sich billig über die Menge der deutschen Kunstwerke, und hat Gelegenheit, die Griechen, Römer und andre Italiäner nicht immerfort allein hochzuachten. Da ich aber hier mich über ihren Ruhm auszubreiten gedenke; so höre und sehe ich schon die Kenner und Liebhaber des griechischen und römischen Geschmackes einher schleichen, und mich sowohl als alle Deutsche über die Achsel ansehen. Sie kommen den deutschen Künstlern sehr nahe. Sie setzen ihren Vorzug, ihre Zeichnung, Erfindung und Anlage, ja überhaupt ihre Arbeit so weit herab, als so sehr sie jene griechische und italiänische erheben. Sie sprechen dem deutschen unermüdeten Fleiße das Lob beynahe schlechterdings ab, welches die Römer durch die Nachahmung der Griechen, und nach diesen die Italiäner durch die Nachahmung der Römer und Griechen verdient haben. Die Maler der alten deutschen Schulen, sagen sie, erreichen das Edle, das Erhabene der römischen Schule nirgends. Wie sehr sind nicht Raphael von Urbino und Albrecht Dürer, ob sie schon die vornehmsten Künstler ihres Vaterlandes, auch Zeitverwandte und durch ihren gegenseitigen Ruhm gepriesene Freunde waren, in ihren Werken unterschieden? Man setzt aber hinzu, daß, wenn Dürer und andre deutsche große Künstler

Ita-

Italien gesehen hätten, sie vielleicht auch Raphaele, Bonarotti, Sarto und s. w. geworden wären.

Dieser Ausspruch der Italiäner selbst gereichet unsern Deutschen zu so viel Ehre, daß ich sie mehr bewundere, als die so sehr gelobten Italiäner. Haben gewisse Deutsche Rom nicht gesehen, und sind dennoch große Meister geworden; so verdienen sie mehr Ruhm, als wenn sie Rom gesehen hätten, und größer zurückgekommen wären.

Niemand denket daran, daß die Schwierigkeiten, welche die Deutschen in ihrem Vaterlande beständig antrafen, die Beschwerlichkeiten der römischen Maler unendlich übertroffen haben. Diese Anmerkung verdient einige Betrachtung.

Die Geschichte lehret uns, daß nach dem Sturz und Falle der römischen Monarchie die Barbarey in Italien viele Jahrhunderte geherrschet und sich niemand getraut habe, seinen Witz, Verstand und Geist zu prüfen, geschweige denn zu gebrauchen. Achthundert Jahre waren vorbey, als die Zeiten eines Pabst Julius II, eines Leo X und eines Clemens VII erschienen, in welchen sich alles aufheiterte. Eine neue Denkungsart in den Künsten nahm die Oberhand, und ihr ausgestreuter Saame sproß reichlich hervor. Unter dem mächtigen Schutz und vermittelst der großmüthigen Zuneigung dieser unsterblichen Häupter zu allen Wissenschaften und Künsten erhoben sich

große und geschickte Männer, denen sie nach ihrem Verdienste und Werth ihre huldreiche Hand bothen. Dadurch blüheten die Künste in Sicherheit und Ruhe; sie kamen in Ansehn und Hochachtung; sie breiteten sich aus, und ihr Ruhm schwang sich durch ganz Europa. Fremde Fürsten wurden auf sie bald aufmerksam, und durch Schutz und Huld lockten sie kleine Pflanzschulen in ihre Länder.

Deutschland hatte damals schon Leute, welche, ohne Rom zu sehen, um die Ehre kämpften, die Rom und Italien in Ansehn brachte. Dürer, Holbein und andre Deutsche genossen die Hülfe, Schutz, Huld und Ehre der größesten Fürsten, und man ließ ihnen Gerechtigkeit wiederfahren.

Wie ungleich waren hingegen die Mittel, wodurch die deutschen und italiänischen Künstler sich erhoben? Wie verschieden trafen sie solche nicht an? Auf was für eine sich sehr unterscheidende Art bemühten sie sich in der Nachahmung der Natur, ihrem Genie zu Hülfe zu kommen? Rom stellte den Seinigen die erhabensten Muster in griechischen Statüen zur Nachahmung der Natur vor Augen. Deutschland war mit nichts als mit gothischen Werken versehen, welche dem Anblicke der Künstler gefährlich und unbrauchbar waren. Man entfernte sich dadurch von der schönen Natur eben so weit, als griechische Kunststücke derselben nahe kamen.

Die

Die Natur war die Lehrmeisterinn der Griechen, und eben so, sagt man, konnten auch die Deutschen von ihr sich unterrichten lassen. Der Satz ist unwidersprechlich, und könnte allen Künstlern zur Lehre dienen. Ja! die Deutschen studirten die Natur; allein sie ist nicht an allen Orten die schöne und auf gleiche Art sichtbare Natur.

Die griechische Kleidung ist griechisch, und läßt die Natur sehen. Deutsche Kleidungen verbergen sie sorgfältig. Erziehung, Gebräuche, Tugend und Ausgelassenheit; Hitze, Regen, Frost und Winde sind die Ursache verschiedener Kleidertrachten. Die Lage der Länder macht den Unterschied des Gewandes. Die Römer ahmten den Griechen nach. Die alten Celten bedeckten sich mit Viehhäuten und allerhand Fellen. Die Griechen waren oft nackend, und wurden dadurch Bildhauer und Maler, die alten Germanier hingegen abgehärtete wilde Krieger. Endlich kam die Ueppigkeit, und die Lust zum Staate; dieser schnitt ihnen das Gewand zu, als wenn sie die Form ihres Körpers verbessern und ansehnlicher machen wollten.

In solchen Umständen kam es niemanden in den Sinn, die schöne Natur eines menschlichen Leibes, das Verhältniß seiner Theile, die Lage, die Bewegung, die Umrisse der Muskeln, die erhabene Schönheit nur obenhin zu beobachten.

Die griechischen Kleidungen wurden dem Leibe gemäß sehr leicht und ungezwungen verfertiget. Man konnte darunter alle Theile des Körpers, ja so gar die Formen der Muskeln wahrnehmen. Die Schauspiele wurden vielfältig durch nackende Tänzer, Fechter, Ringer und Pantomimen vorgestellt. Feste, Bäder und andre Lustbarkeiten reizten das Auge ohne Aufhören, die Natur nachzuzeichnen. Alles war eine Schule der Kunst; alles diente zum Muster und Modell. Der Künstler konnte aller Orten sehen, betrachten, vergleichen, den Unterschied anmerken, wählen und nachahmen. Er wurde mit den Meisterstücken der Natur bekannt. Seine Fähigkeit und sein Genie machte aus ihm einen Künstler, der weder was ungestaltetes mehr sehen, noch ungeschicktes mehr nachahmen, schildern oder malen konnte. Alles mußte der schönen Natur änlich werden. Die unzählige Menge von Kunststücken wurde täglich größer. Griechenland zeigte an, daß alles fast nur zur Nachahmung der Natur und zur Vermehrung der Pracht gereizet habe.

Wie weit waren die Griechen von dem lächerlichen Eigensinn gewisser modernen Künstler entfernt, welchen an der schönen Natur selbst fast nichts mehr gelegen zu seyn scheint. Es wird meinen Lesern nicht anstößig seyn, daß ich das Antike mit dem heutigen Kunstwesen vergleiche. Ich rede hier bloß von eingebildeten Gesetzgebern des Geschmacks: Die Natur, oder der schönste menschliche

liche Körper dient ihnen heut zu Tage nur zu einem Gerippe, und gleichsam zu einem Gliedermann, den sie niemals nach der schönen Natur, sondern nach ihrer eigensinnigen Kunst kleiden, putzen und schmücken. Sie ahmen nur den Einfällen, Grillen und Träumen eines feurigen, stolzen und ungeschickten Modezeichners nach. Vom Kopfe bis auf die Zehen muß die Natur sich in das enge Modell ihrer Einbildung hineinzwingen lassen. Die Abbildung einer großen Matrone stellt dem Anblicke weiter nichts vor, als ein ansehnliches Bild voller Falten, verschiedenen cosmetischen Vorrath von großen Kleinigkeiten, irgendswo eine Hand, und endlich ein langes im Gemälde gesuchtes Angesicht nach der Mode des Erfinders. Nach dem Wegweiser der Malerhand darf man nicht fragen.

Die Griechen und Römer, die alten Italiäner und Deutschen gaben sich durch ganze Jahrhunderte hindurch alle nur ersinnliche Mühe, die ganze Macht ihrer Kunst nach der Natur und ihrem Fingerzeige einzuleiten, anzuwenden, und ihr getreu zu folgen. Heut zu Tage aber muß die Natur dem Eigensinn, der Vorspiegelung und dem Traume des berufenen Künstlers sich unterwerfen, nach seiner Mode sich putzen, kleiden, und in einem närrischen Aufzuge sich sehen lassen, wie dieses itzo bey vielen schon gebräuchlich ist.

Jedoch ich kehre wieder zu den alten Römern zurück. Der Hochmuth dieses damals un-

überwindlichen Volkes sah Capua, Carthago und Corinth mit so mißgünstigen Augen an, daß es diese zwey verheerte, und jenes in das äusserste Elend stürzte, damit keines mehr sich wider Rom empören könnte. Dieses war aber noch nicht genug. Rom konnte ganz Griechenland, ohne Verdruß, ohne Eifersucht und ohne Neid nicht ansehn; es erkannte den Werth der Künste, die Pracht, die Vorzüge und den Ruhm dieses weltgepriesenen Staates, oder so viel griechischer besonderer Staaten. Der Untergang dieser grossen Halbinsel wurde zu Rom beschlossen. Griechenland mußte klein werden, und Rom auf desselben Trümmern sich bevestigen. Alles, was Griechisch hieß, wurde entweder unterdrückt oder entführt. Die Geschichte überzeuget uns, daß die Kunststücke zu Corinth in ganze Ströme von Erz, Silber und Gold haben zerfließen müssen, um nur Rom groß zu machen. Kunststücke, Künstler und Künste wanderten auch dahin. Alles, was zur Verherrlichung dieser Stadt dienen konnte, wurde dahin gelockt oder geschleppt.

Die griechischen Künste fanden bald ihre Verehrer, Nachahmer und Schüler. Da aber diese sich an das ewige Nachschildern allein gewöhnten, und darzu gleichsam als Sklaven gezwungen wurden; so dachten sie selten an das Erfinden. Sie arbeiteten mit Zwange, damit sie nur ihren täglichen Unterhalt verdienen möchten.

Es

Es gab noch keine, oder aufs höchste nur schlechte römische Originale.

Augustus, ein Schutzgott der Wissenschaften und Künste, gab endlich den Römern Anlaß, nach und nach sich mit dem griechischen Geschmack und Genie bekannt zu machen.

So groß auch die Majestät dieses Reiches fast über die ganze Welt war, so klein wurde desselben Ansehn; die Künste verschwanden eben so, wie die ganze Macht. Die Wuth der wisigothischen Barbarey begrub zu Rom die Künste unter dem Schutt der prächtigsten Gebäude. Dieses fürchterliche Volk begegnete den Römern mit eben den Bezeugungen, womit die Griechen von den Römern geehrt wurden. Alles gieng, wie dort, auch hier zu Grunde. Man fand Rom nicht mehr in Rom. Unschuldiges, unglückseliges Reich der Künste! Sein Verfall war nicht genug; das Schicksal verheerte es sogar, und suchte seine Vergessenheit zu verewigen.

Das Heiligste unter den Menschen, der Eifer der Religion, die sonst ein Freund der Künste, dabey aber ein unversöhnlicher Feind des Heydenthums ist, vollzog endlich zum Leidwesen der Künstler die Zerstörung der vortrefflichsten Bildsäulen. Alle Statüen der Götter und Helden wurden als so viele von Menschenhänden verfertigte Götzenbilder der Heyden in Staub und Asche verwandelt. Hadrians Tempel, der in Schutt verkehrt

worden war, mußte zum Bau und zur Verzierung der alten Sanct Peterskirche seine Trümmern hergeben. Wie viel geschmolzene mosaische und andre unschätzbare Werke wurden zernichtet, um alle Spuren der Abgötterey zu vertilgen? Es gieng noch weiter. Totila begrub endlich ganz Rom in Rom, alles wurde der Erde gleich gemacht; der Pflug schnitt ein, wo Paläste gestanden, und eröffnete manchem Kunststücke den Weg aus Grotten, das Tagelicht wieder zu sehen.

Achthundert Jahre wurde diesem elenden Zustande zugesehen, bis eine Morgenröthe aufgieng, wodurch die Künste wiederum getröstet wurden. Die herrlichsten Bruchstücke und Ueberbleibsel der Kunst wurden nach und nach aus ihren unseligen Grotten und Gräbern hervorgebracht; Werke der alten Griechen kamen an das Tagelicht, und erweckten die Verwunderung der Beobachter. Neue Griechen selbst reiseten herbey. In- und ausländische Künstler wurden ermuntert, Pinsel und Meisel rege, und die Schüler zur Nachahmung begierig. Die neu erworbene Kenntniß, welche von der Natur unterstützt wurde, gieng mit ihnen zu Werke; man arbeitete dem Antiquen nach, wodurch die richtigen Umrisse, das Feine, Zarte, Erhabene, Edle, das Lebhafte, Wahre, Ungezwungene, das Gehörige der Stellungen, Wendungen und Gebärden, die natürlichen Contraste und Charaktere entstunden. Einer folgte dem andern ehrbegierig nach;

alle

alle aber hielten sich am Leitfaden des griechischen Alterthums, um nicht irre zu gehen.

Die alleinige Betrachtung des Nebenmenschen verschaffte in Italien sowohl, wie anderwärts, nicht mehr viele Vortheile. Die Kleidungen waren in Europa lächerlich, verstellt, gothisch und barbarisch. Zu Rom studirte man die griechischen Kunststücke auf eben die Art, wie vormals Protogenes und Polykletus die schöne Natur suchten und betrachteten; sie erwählten die ausgesuchtesten Theile und setzten sie zusammen. Auf diese Art wurden sie die Schöpfer der vortrefflichsten Muster und Modelle zu ihren künftigen Arbeiten.

Dieser Schattenriß der italiänischen neuen Erfindsamkeit, so schwach er auch seyn mag, giebt uns dennoch die starken Hülfsmittel zu erkennen, wodurch zu Rom, zu Florenz, zu Pisa und in andern Städten endlich die Künste wiederum auferweckt worden.

Was hatten aber unterdessen unsre Deutschen im Vaterlande für Muster, Vorbilder und Hülfsmittel, sich zur Vollkommenheit der Kunst den Weg zu bahnen? Ihr Genie reizte sie unvermerkt und ohne Vorbedacht zum Zeichnen, Malen und Bildhauen. Sie konnten in der Natur nicht wählen, weil sie keine ausstudirte, mit tiefsinniger Wahl und scharfsichtiger Mühe zusammengesetzte Modelle hatten. Alles mußte gut

genug seyn, ihre Kunstbegierde zu nähren und zu unterhalten. Dennoch sind zuweilen Deutsche mit ihren Werken erschienen, welche so gar zu Rom bey den vornehmsten Künstlern Erstaunen erweckt, und sie nicht selten zur Nachahmung solcher deutschen Arbeit gereizt haben. Raphael und seine Schule bewunderte Dürers Pinsel, Reißfeder und Grabstichel; sie machten sich davon auch nicht wenig zu Nutzen.

Albrecht Dürer konnte in seiner Vaterstadt nicht so wählen, wie die Griechen und Römer unter ihrem, so zu sagen, zahlreichen Volke von Marmor, welches man in ganzen Figuren, Bruststücken, Köpfen und halberhabenen Arbeiten nach Belieben sehen konnte. Dürer nahm, was er fand, indem ihm keine andre Freyheit erlaubt war; die Verschiedenheit des Alters, des Geschlechtes, der Stärke, der Anmuth und andrer Eigenschaften stand ihm niemals vor Augen, daß er eines durch das andre hätte verbessern können. Sitten und Gebräuche ließen ihn keines von den feinsten Bildnissen nach der Absicht auf seine Kunst erwählen. Er mußte den Grund zu seinen Wissenschaften dem Gegenstande gemäß legen. Wie war es ihm also möglich einzusehen, ob das Nackende, welches er zeichnete, eine schöne oder nur eine leidliche Natur sey? Mehrere Modelle mußten ihm also helfen, daß er den Unterschied des Schönen von dem noch Schönern wahrnehmen konnte. Viele Modelle von einem

starken

starken Manne, den er malen wollte, konnten dem Farnesischen Herkules an Werth nicht beykommen, weil er ihn niemals gesehen hatte.

Die menschlichen Begriffe beziehen sich auf das Sichtbare. Wir sind nicht vermögend, uns eine wahre Gestalt einzubilden, ohne auf ein Wesen, das wir gesehen haben, zurück zu denken. Wer die schönste Gestalt in der Einbildung zu sehen gedenket, der muß sie in der Natur gefunden und betrachtet haben; und dann wird es ihm möglich zu begreifen, was der schönen Natur mangelt, wenn sie die schönste seyn soll. Wer aber die schöne Natur für die schönste erkennet, der hat keine schönere gesehen, und die leidliche muß ihm wie die schöne vorkommen. Jenem wird also die Bemühung, die schöne Gestalt in der Abbildung mehr zu verschönern, möglich und leicht seyn; indem dieser, welcher nämlich die schöne Natur für die schönste ansieht, nur fähig ist, die leidliche schön zu schildern. Dieser wird von der schönen Gestalt nicht mehr zu der schönsten hinauf gerathen, da jener über die schönste nicht hinaus gelangen kann. Sollte aber einer wie der andre noch etwas schöners vermuthen; so würden sich beyde in ihrem Vorstellung betrügen.

Man handelt allerdings wider die Vernunft und wider die Bescheidenheit, wenn man von einem Künstler die Abbildung einer Sache begehrt, deren Form ihm nicht bekannt ist, weil er sie weder sieht, noch gesehen hat. Er ist nicht vermögend,

gend, mit fremden Augen zu sehen; zwingt er sich aber aus Gefälligkeit, damit zu sehen; so geht er wie ein Blinder einher. Wem sollte es aber einfallen zu denken, daß ein Blinder sicher gehen könne? Die Natur, oder eine gute Nachahmung derselben allein, kann den Künstler leiten und ihm seine Begriffe bilden.

Der Maler von der alten deutschen Schule ward nur von der Natur geleitet. Nach ihr bildete er sich seine Ideen oder Begriffe. Er ahmte keine Nachahmung nach. Er selbst ward der Schöpfer seiner Kunst gleichsam in seiner Einsamkeit. Er zeichnete nach der Natur so, wie er sie antraf, ganz richtig und genau so lange fort, bis ihm eine schönere Natur höhere Begriffe in den Kopf setzte.

Ist dieser Deutsche deswegen nicht eben so achtungswürdig, eben so wahrhaft, und in dem Grade der Natur, die er gesehen hatte und sich seine Begriffe davon machte, nicht eben so weit gekommen, als der römische Maler, sein Zeitverwandter? Schwerlich wird man dieses widersprechen, ob er gleich nicht so edel und so erhaben ist. Die bereits oben erwähnten Anmerkungen geben uns Gelegenheit, die Ursache wahrzunehmen, warum er es nicht habe seyn können. Die auserwählte Natur mußte er entbehren; die zusammengesetzten Schönheiten der griechischen antiquen Werke waren ihm unbekannt; er hatte sie niemals gesehen; und eben diese dienten dem römi-

römischen Zeichner zum Leitfaden, Muster und Modell. Hätte der Deutsche in gleichen Umständen gelebt, so würde sein Genie, sein Witz und Verstand ihn eben dahin geführt haben, wo sich der Römer befand, vielleicht hätte er ihn übertroffen. Holbein wird allerdings dem Raphael in vielen Stücken verglichen.

Der römische Maler war, wie wir gesehen haben, mit so viel Vortheilen versehen, daß er es in dem Erhabenen der Zeichnung dem Deutschen zuvor that. Hingegen übertraf der Deutsche nicht selten den Römer im Colorit. Dieses konnte man vom antiquen Marmor zu Rom nicht lernen. Griechische Gemälde aber hatte die Zeit dermaassen weggeräumt, daß keine, oder nur einige übrig geblieben sind, die sehr gemißhandelt worden. Der Römer mußte also, wie der Deutsche, nur die vor Augen stehende Natur nachahmen, damit er seinen griechischen Marmor nach ihrem Colorit malen könnte, welchen er allerdings nur wegen der vortrefflichen Umrisse studirt hatte. Diese Beobachtung aber hat nur Statt, wenn man einen oder den andern von römischen und deutschen Malern in Vergleichung setzt. Albrecht Dürer hat Raphaelen im wahren Colorit nicht übertroffen, ausser vielleicht in seiner ersten peruginischen Manier, die Raphael endlich ganz verlassen hatte.

Ich weis es indessen, daß gewisse deutsche und andre Malerschulen keine Mühe sparen, die italiänischen alten und neuen Künstler in allen

Thei-

Theilen anzupacken und zu verachten. Dieses hilft aber der Kunst nicht empor. Ihr Bestreben ist allezeit so fruchtlos, als des Neides, der sich selbst verzehrt. Genug, wenn man den Deutschen darinn Gerechtigkeit wiederfahren läßt, worinn man sie ihnen nicht absprechen kann. Es würde ihnen zu keiner Ehre gereichen, wenn ihr Ruhm nur auf der Verachtung der Italiäner gegründet wäre. Die deutschen Künstler haben zur Verschönerung ihres Verdienstes und Ruhms nicht nöthig, ihre Zuflucht zum niederträchtigen Hülfsmittel der Verachtung ihrer Wetteiferer zu nehmen. Genug, wenn sie sich mit demjenigen, was oben erwähnt worden, entschuldigen und alles Lob verdienen können.

Italien wird Deutschland deswegen nicht verachten, daß es keine Palmbäume und Cypressen hervorbringet, oder daß es nicht griechisch oder römisch, sondern deutsch redet. Der Unterschied ist allen Ländern gemein und eigen, daß nicht alles in allen Welttheilen gefunden werde. Fürstliche Paläste, Gallerien, Bibliotheken und Akademien in Deutschland würden für mich das Wort reden, wenn ich behaupten wollte, daß, so bald ein deutscher Künstler sich mit dem Antiquen und Raphaels Geschmack in Rom beschäftiget hat, er vor dem Ansehn eines italiänischen Meisters sich keineswegs mehr zu scheuen habe. Der Beweis liegt am Tage, und er wird durch Kunststücke unsrer Zeiten bestätiget. Wir haben Kunststücke vor Augen, welche

che dieses oder jenen Kenners und Liebhabers Beyfall nicht vonnöthen haben. Solche Beobachter eines Gemäldes bekommen Gelegenheit, Sachen zu bewundern, die sie vormals nicht gesehen haben. Deutsche große Männer zu Rom, und Italiäner von Verdiensten in Deutschland, lassen uns über ihren Vorzug ganz unentschlossen. Dergleichen berühmte Künstler sind in allen Theilen der Welt geehrt. Um ihnen also ihr Recht wiederfahren zu lassen, so verweise ich den Leser auf ihre Werke, die sie gemeiniglich auf Befehl mit ihren rühmlichen Namen geziert haben. Was hilft es zur Aufnahme der Kunst, wenn ich erzähle, daß Maytens alle Höfe von Deutschland durch seine Werke verherrlichet hat? Was entsteht daraus, wenn ich zahlreiche Reihen von Abbildungen der meisten Fürsten und Herren in Deutschland, ja so gar die ruhmwürdigen Namen der Maler und Bildhauer anzeige, welche Deutschland so sehr viel Ehre machen. Ich rede von deutschen großen Künstlern und Künstlerinnen, welche zu Rom, zu Venedig, in Spanien und in England sich Ruhm und Reichthum erwerben. Wenn ich, wie Pausanias, alle unsre großen Männer anmerken sollte; so würden wir zwar ihren Ruhm, aber nicht ihre Werke wahrnehmen; so wenig mir davon bekannt sind, so wenig will ich anzeigen, wo man das Vergnügen genießen kann, sie zu sehen. Am kaiserlichen Hofe zu Wien prangen große Ordensgeschichte vom Maytens. Viele große Landschaften vom Joseph Rosa;

Rosa; in Sachsen Dietrich und andre; zu Rom und im Escurial viele Fresco vom Mengs und Maron; in Wien und vielen Kirchen in Hungarn machen unserm Capuziner Norbert und Herr Mauren eine Menge geistliche Kirchengeschichte viel Ehre. Tusch hat den Adel sehr oft mit Beyfall bedient. Diese und noch viel hundert deutsche verdiente Männer haben nicht Ursache, denenjenigen Ausländern einen Weihrauch anzuzünden, welche ihren Pinsel meistens nur der Wollust, den neu erfundenen, gekünstelten, gewundenen, tanzenden, pantomimischen manierirten Moden und National-Gratien widmen, dadurch aber aus den Schranken der schönen, anmuthigen und ungezwungenen Natur herumflattern, und sich immer mehr von Geschmack eines Raphaels, Correggio und Guido entfernen, auch ihrem eigenen geschickten und bescheidenen Landsmann Anlaß geben, den Geschmack seiner vorigen Anführer mit Gewalt zu vergessen. Damit er der römischen Schule, so gar einem deutschen Mengs, Maron, oder einem Battoni von Luca nachahmen könne. Dieser Herr, Laurent Pecheux von Lion, ein verdientes Mitglied unsrer Akademie von St. Lucas zu Rom führt mich auf den Gedanken, daß es kein Irrthum sey, wenn man alles, was in den Künsten ein National-Geschmack heißen kann, allerdings verwirft; weil meistens nur ein manierirtes Wesen und wenig Wahrheit, noch weniger aber Natur darinn herrscht, die doch in der ganzen Welt nur einerley

ley sind, wovon erwähnter Geschmack fast allezeit geflissentlich abweicht, sich selbst wohl gefällt und zu einem unauslöschlichen Vorurtheil wird, welches dann frohlockend ausruft: Italien, das so sehr berufene Italien, habe nichts aufzuweisen, was dem neuen Geschmacke beykomme; seine Kunst sey mittelmäßig, matt, kalt, beynahe erstorben u. s. f.

Zum Lobe der deutschen Künstler kann man ohne Anstand beyfügen, daß, wenn das Glück sie nach Rom führt, sie nicht selten die Römer und andre in der Kunst weit übertreffen. Zuvörderst, wenn sie sich das Antike und Raphaels Werke zu Nutze machen. Der Beweis liegt am Tage. Was schon viele von ältern Deutschen bestätiget haben, wird noch mehr durch die Kunststücke unsrer heutigen großen Künstler bekräftiget, die wir vor Augen haben. Rom beneidet uns einen Maytens und einen Messerschmid, einen Herrn Antonio Raphael, Mengs und einen Antonio Maron, und erfreut sich mit uns über einen Pater Norbert, den Capuciner, welche alle sowohl in Italien, als in Deutschland studirt haben.

Unterdessen giebt es itzo viele deutsche Künstler, welche das Glück noch nicht nach Italien geführt hat, die in größern Ruhm, als viele Italiäner und Ausländer sind. Auch in diesem Falle wird meine Meynung durch einen berühmten Dietrich, durch unsern über alle seine Voraltern, nämlich den Gaetano, Girolamo, Arrigo, Salvator und andre siegenden unvergleichlichen Joseph Rosa, durch

Rosa; in Sachsen Dietrich und andre; zu Rom und im Escurial viele Fresco vom Mengs und Maron; in Wien und vielen Kirchen in Hungarn machen unserm Capuziner Norbert und Herr Mauren eine Menge geistliche Kirchengeschichte viel Ehre. Tusch hat den Adel sehr oft mit Beyfall bedient. Diese und noch viel hundert deutsche verdiente Männer haben nicht Ursache, denenjenigen Ausländern einen Weihrauch anzuzünden, welche ihren Pinsel meistens nur der Wollust, den neu erfundenen, gekünstelten, gewundenen, tanzenden, pantomimischen manierirten Moden und National-Gratien widmen, dadurch aber aus den Schranken der schönen, anmuthigen und ungezwungenen Natur herumflattern, und sich immer mehr von Geschmack eines Raphaels, Correggio und Guido entfernen, auch ihrem eigenen geschickten und bescheidenen Landsmann Anlaß geben, den Geschmack seiner vorigen Anführer mit Gewalt zu vergessen. Damit er der römischen Schule, so gar einem deutschen Mengs, Maron, oder einem Battoni von Luca nachahmen könne. Dieser Herr, Laurent Pecheux von Lion, ein verdientes Mitglied unsrer Akademie von St. Lucas zu Rom führt mich auf den Gedanken, daß es kein Irrthum sey, wenn man alles, was in den Künsten ein National-Geschmack heißen kann, allerdings verwirft; weil meistens nur ein manierirtes Wesen und wenig Wahrheit, noch weniger aber Natur darinn herrscht, die doch in der ganzen Welt nur einerley

ley sind, wovon erwähnter Geschmack fast allezeit geflissentlich abweicht, sich selbst wohl gefällt und zu einem unauslöschlichen Vorurtheil wird, welches dann frohlockend ausruft: Italien, das so sehr berufene Italien, habe nichts aufzuweisen, was dem neuen Geschmacke beykomme; seine Kunst sey mittelmäßig, matt, kalt, beynahe erstorben u. s. f.

Zum Lobe der deutschen Künstler kann man ohne Anstand beyfügen, daß, wenn das Glück sie nach Rom führt, sie nicht selten die Römer und andre in der Kunst weit übertreffen. Zuvörderst, wenn sie sich das Antike und Raphaels Werke zu Nutze machen. Der Beweis liegt am Tage. Was schon viele von ältern Deutschen bestätiget haben, wird noch mehr durch die Kunststücke unsrer heutigen großen Künstler bekräftiget, die wir vor Augen haben. Rom beneidet uns einen Maytens und einen Messerschmid, einen Herrn Antonio Raphael, Mengs und einen Antonio Maron, und erfreut sich mit uns über einen Pater Norbert, den Capuciner, welche alle sowohl in Italien, als in Deutschland studirt haben.

Unterdessen giebt es itzo viele deutsche Künstler, welche das Glück noch nicht nach Italien geführt hat, die in größern Ruhm, als viele Italiäner und Ausländer sind. Auch in diesem Falle wird meine Meynung durch einen berühmten Dietrich, durch unsern über alle seine Voräitern, nämlich den Gaetano, Girolamo, Arrigo, Salvator und andre siegenden unvergleichlichen Joseph Rosa, durch

einen Oeser, Sambach und viele andre bestätiget.

Diese und andre Landsleute haben keine Ursache, diejenigen Ausländer anzubeten, welche ihren Pinsel meistens nur der Wollust, den neu erfundenen, gekünstelten, gewundenen, tanzenden, pantomimischen, manierirten Nationalgratien widmen, dadurch aber aus den Schranken der schönen, ungezwungenen, anmuthigen Natur herumflattern, und sich immer mehr vom Raphael, Correggio und Guido entfernen, auch ihrem eignen geschickten und bescheidenen Schüler und Künstler Laurent Pecheux von Lion Anlaß geben, den Geschmack seiner Lehrer mit Gewalt zu vergessen, damit er nicht sowohl der römischen Schule, sondern auch einem deutschen Mengs und einem Battoni von Luca nachahmen könne. Dieser geschickte Mann leitet mich auf den Gedanken, daß es kein Irrthum sey, wenn man alles, was in den Künsten ein Nationalgeschmack*) heißen kann, allerdings verwirft, weil meistens nur ein manierirtes Wesen und wenig Wahrheit, noch weniger aber Natur darinn steckt, welche in der ganzen Welt nur einerley sind, wovon ermeldeter Geschmack oftmals oder fast allezeit geflissentlich abweicht, sich selbst wohl gefällt und

zu

*) Ich mache hier zwischen dem Nationalgenie und dem Nationalgeschmack einen Unterschied. Jener ist die sonderbare Fähigkeit der Künstler, dieser aber eine Manier, die einer von dem andern annimmt, blindlings nachahmt, und endlich alle seine Miteiferer in einerley Weg einleitet.

zu einem unauslöschlichen Vourtheil wird, welches dann frohlockend ausruft: Italien, das so berufene Italien, habe nichts aufzuweisen, was dem neuen Geschmacke beykomme; seine Kunst sey mittelmäßig, matt, kalt und beynahe erstorben u. s. w.

Wo der Nationalgeschmack sich unter die Künste menget, und unter denselben vesten Fuß fasset, da kann nicht mehr anders gedacht werden; dort nahet sich die Kunst dem Untergange, ohne in Grotten, wie vormals das Antike für die Nachwelt, begraben zu werden.

Ich weis, daß in Italien keine Bernini, Maratti, Lutti, Bianchi, Conca, Benefiali und David mehr vorhanden sind; und gesetzt auch, man würde in Italien keine Orlandi, Masucci, Guilielmi, Battoni, Bottani, Sterne, van Vitelli, ja sogar die ganze Akademie von Sant Luca mehr antreffen; gesetzt, ein Scirocco hätte alles verjagt, so blieb es doch immer bey der Frage: Ob in Italien nichts mehr zu lernen sey? Man bedauerte die alten Deutschen, daß sie Rom nicht gesehen haben. Geschah es deswegen, weil sie den Raphael, Bonarotti, Julius und andre nicht gesehen haben? Nein! sondern weil ihnen die griechischen Kunststücke und das Antike überhaupt unbekannt blieben, wodurch jene Künstler groß geworden, und durch ihre Werke auch ihnen zum Muster hätten dienen können. Diese Ursache bestehet heute noch, und lockt immer noch nach Rom.

Reiset ein Künstler dahin, sich durch seine Geschicklichkeit bis zur Vollkommenheit empor zu schwingen; so wird er nicht so viel um berühmte lebende Professoren, als um die Werke der Alten, und um ihre Lehrmeister, und die antiken Ueberbleibsel fragen. Diese werden seine Wißbegierde nähren. Diese werden ihm den Weg zeigen, einen oder den andern großen Meister zu seinem Lehrer zu wählen, entweder ein Raphael, Maratti, oder Guercino zu werden.

Jeder Anblick der alten Werke zeigt ihm neue Vortheile und Geheimnisse, seine Kunst zu verbessern. Er lernt sie nicht von dem Künstler, sondern von seinen Werken. Findet er aber beyde zugleich; so kann er sich glücklich schätzen.

Der Künstler leuchtet ihm mit seinem Lichte vor, beleuchtet ihm verschiedene Gegenstände, die er mit offnen Augen, wie es leider oftmals geschieht, nicht wahrnehmen würde. Dergleichen Wegweiser, wenn wir nicht von Stolz, Vorurtheil und einem Nationalgeschmack eingenommen sind, und uns dergleichen Unrath nicht die Augen verkleistert, treffen wir in Rom zu allen Zeiten an: Gesetzt, es wären auch nur ungeschickte Finger, welche auf den Apollo, auf den Antinous, Laokoon, Herkules, Apollino, Gladiator, auf die Urania, Flora, oder auf Raphaelen, Fiamengen und andre Wunderwerke der Künste deuteten.

Wird aber das Reisegeld eines solchen wandernden Künstlers täglich geringer, mangelt es ihm an

Hülfe

Hülfe und Mitteln, sich Leinwand, Farben, Pinsel oder Marmor, Meisel und Brod zu verschaffen; so hat seine Lehrbegierde ein Ende. Er eilet zu leichten und schlechten Mustern, seiner Noth zu steuern. Seine Zurückreise wird beschlossen; er kommt im Vaterlande an, und weis weniger, als vorher; die Menge der Kunststücke hat ihn betäubt; daher entsteht das Vorurtheil, daß in Rom nichts zu lernen sey.

Die Künste erfordern Aufmunterung, Unterhalt und Geld. Weil aber dieses in das Fach der Kaufmannschaft gehört; so mögen die Künste schmachten, und wenn man endlich Gemälde, Bildsäulen oder Denkmaale verfertigen muß; so findet man Leute genug, wie mancher Geldhungriger zu sagen pflegt, sich bedienen zu lassen. Genug, wenn die Farben nur bunt sind; wenn der weiße Marmor nur eine Figur vorstellt; wenn nur alles zusammen in kurzer Zeit ohne viele Kosten verfertiget ist; wer sieht mehr darauf? Die Kuppel ist vollendet, und ist schön. Was ist da gemalt? Alles ist schön. Was ist da vorgestellt? Nichts als Schönheit.

Ich betrachtete einen Platfond mit Verwunderung. Ein ansehnlicher, prächtiger, und wie es mich dünkte, ein würdiger Kenner der Malerey befand sich neben mir in gleicher Beschäfftigung. Ich wagte es, ihn um seine Meynung zu fragen. Allein, wie erschrak ich, als mich seine hochtrabende Antwort beynahe zu Boden warf. Er sagte näm-

lich: Wenn dieses Gemälde in einem Schlosse von meiner Herrschaft wäre; so ließ ich es morgen herunter werfen. Er sah mich dabey gebietherisch an, meinen Beyfall zu vernehmen. Ich antwortete aber: daß ich anders zu Werk gehen würde. Wie? Was? Mit dieser? — Ich ließe, fuhr ich fort, vorher einen neuen Saal aufbauen; das Gewölbe darinn malen, und wenn alles besser ausfiele, als dieses; dann gäbe ich erst Befehl, dieses herunter zu werfen; oder ich ließ zu Ehren der Kunst beyde unbeschädigt stehen. Das Ding, versetzte der Junker, hat gewiß mehr, als zwey tausend Ducaten und viele Zeit gekostet. Mein Hofmaler, einer der größten Künstler, hätte es in vierzehn Tagen, und eine jede Klafter um einen Thaler besser verfertiget.

Wenn in großen Schlössern nur dergleichen Schutzgötter der Künste wohnen; wie ist es möglich, daß mehr ein Fattorino, geschweige denn ein Maler das Gerüste zur Arbeit besteige, und nicht Pinsel, Pallete, Farben und Cartonen in einen Winkel werfe? Man möchte erstaunen, wenn man den Ackersmann für dergleichen Goldvögte schwitzen sieht. Ich bewundre den Künstler, welcher für einen solchen umnebelten Götzen sich bis auf die Bank eines Tagelöhners erniedriget, und um einen Bissen Brod sich täglich das Genicke fast verrenkt, endlich aber dadurch seine Kunst und sich selber verdunkelt.

Ich

Ich weis, daß viele zu meinen Gedanken unendlich mehr hinzudenken werden, ohne den Stoff zu einem gelehrten Kopfbrechen zu suchen. Sie werden fragen: Warum viele deutsche große Künstler nicht im Vaterlande sind? Warum sie bey den Nachbarn reichen Unterhalt finden? Warum Fremde unter uns ihr Glück machen, ohne der Kunst zu helfen? Warum viele geschickte Künstler auf der richtigen Bahn der Künste in Deutschland umkehren, um dem großen Haufen um Brod nachzulaufen? Warum nur der schlechte und wohlfeile, nicht aber der geschickteste erwählt werde? Warum nicht die Werke, sondern die Empfehlung, oder das Kleid in Achtung kommen? Warum nur das Pantoffelholz oder eine ausgehöhlte Marmorbüchse oben schwimmen, Edelsteine aber zu Grunde gehen? Warum jede neue Mode oder manierirte Arbeit den größten Künstler niederschlage. Warum? — Wie viele warum hört man? Wie viele weis der Leser selbst, auf welche er die Antwort lieber schuldig bleibt, als sie erklärt.

Ich will noch hinzusetzen: Warum man heut zu Tage die größten Künstler nicht loben, und die elenden nicht tadeln dürfe? Warum es erlaubt ist, laut über einen Maratti zu spotten, und einen Pnuel öffentlich zu loben. Warum überhaupt alles umgekehrt seyn muß?

Virgilius giebt uns eine zuverläſſige Antwort. "Die Kunſt war da, ſagt er, die Wohnung arm, die Großmuth aber war nirgends zu Hauſe."

Ars fuerat, pauperque domus, nec nota potentum
Munera. — — —

Ende des zweyten Theils.

Register
der merkwürdigsten Sachen.

I. bedeuter den ersten; II. den zweyten Band; die Ziffer hingegen die Seitenzahl.

A.

Abgüsse von Gyps können von Antiken abgeformt, und aus Italien nach Deutschland gebracht werden. B. II. S. 33

Acesilaus liest den Homerus. I. 255

Achilles, sein Character I. 255

Action, das Hauptwesen der Kunst. I. 291

— bey Thieren. I. 292

— redet. I. 266

Adel sich abbilden lasse. II. 87

Adonis II. 31

Aezen in Kupfer. II. 247

A la Grecque. II. 451

Albani, Maler. II. 336

Albrecht Dürer. II. 340

Alexander Magnus. I. 30

— wollte nur von Apelles gemalt, vom Pyrgoteles in Edelstein gegraben, und vom Lysippus in Marmor gebildet werden. II. 83

Alte Künstler I. 278. Streit wegen der alten und modernen Meisterstücke. I. 191. 196

Altomonte, ein Deutscher, zu Neapel in der Malerey erzogen. Er malte Früchte, endlich Geschichte I. 364

Anatomie I. 117

Anmuth I. 152

Anfangsgründe muß der Schüler lernen. B. I. S. 58
Angesicht in Marmor, welcher Theil eines Kopfs vor andern auszuhauen. II. 56
Anmuthige Gegenstände. I. 243
Annehmlichkeit des Lanfranco und Bernini. I. 160
Antinous. II. 32
Antike ist die Regel der Schönheit, I. 202. wird oft verachtet, I. 18. muß studirt werden, II. 10. seine Augen, II. 69. ohne Runzeln, II. 89. hat gewisse Freyheiten, II. 60. besteht meistens in Portraiten, II. 54. was in der antiken Sculptur zu studiren, II. 30. es zeigt auch im Mittelmäßigen viel Kunst, I. 205. seine Kunst und Eigenschaften in die Sculptur. I. 202
Antoninus der Kaiser selbst malte. I. 34
Apelles I. II. 30. sein Zaum und Schaum am Schlachtpferde, I. 98. verbirgt sich hinter dem Gemälde. I. 67
Apollino, dermalen nicht mehr in Rom, sondern zu Florenz, dahin der Großherzog 1770 ihn nebst der Niobe, und übrigen Schätzen mit Erlaubniß des heiligen Vaters Clemens XIV. aus seiner Villa Medices hat überbringen lassen. II. 32
Arachne. II. 10
Architectur, ihre Verzierungen, I. 106. ihr hilft das Verhältniß des menschlichen Körpers, I. 109. Säulenordnung. I. 110. II. 410
Aretin vom Tintoretto erschreckt II. 88
Aristophanes, einerley Spiel I. 259
Aufnahme, der Künste. II. 506
Augen II. 67. das Licht in den Augen II. 69. ihre Ausarbeitung in Marmor II. 69
Augenbraunen in der Sculptur. II. 66
Augustus der Kaiser läßt den Quintus Pedius malen lernen, I. 5. er malte auch selber. I. 34

Augenmaaß besser, als der Zirkel. B. I. S. 338
Ausdruck der Geschichte. I. 247. II. 77
Ausleger, die heiligen des Guido Reni B. I. S. 281
Werth der antiken Statüen I. 203

B.

Barbarische Gegenstände. I. 243
Bart in Marmor. II. 64
Begeisterung wird durch die Regeln erweckt. I. 143
Belesenheit ermuntert den Künstler. I. 274
Bellino, Maler. II. 322
Benefiali arbeitet beym Licht, um das schwarze zu vermeiden. I. 63
Bernini und andre Künstler in hohen Ehren I. 33 in seiner Arbeit entzückt, II. 25. seine neue Wege ausser dem Antiken. I. 209
Bescheidenheit großer Künstler. I. 378
Betrachtung großer Meisterstücke I. 74
Betrug eines Sculptors. II. 45
Betrübniß. I. 269
Bianchi Pietro gelobt. I. 369
Bienen zeigen das gute sammeln I. 57
Bildhauerkunst II. 3. und die Malerey haben fast einerley Grundregeln, II. 3. zu Rom florirt sie mehr, als die Malerkunst. I. 24
Blaue Farbe I. 355
Bracci'ano, seine Gallerie. XL.
Bresciano schlecht. II. 14
Brun (le brun) Schlachten I. 161. I. 262.
Bruststücke in Marmor. II. 97
— Regel sie zu machen. II. 99

C.

Caractere zeigen den erhabenen Geschmack des Künstlers, I. 146. solche zu behalten. I. 280

Caravaggio hochgeschätzt. B. I. S. 62
Carracci, Annibal, lehrt Schüler den Raphael zu studiren, I. 74. Streit wegen seiner Kunst zwischen dem Cardinal Farneſe, und Künstlern. I. 197. u. II. 330
— Ludovico. II. 330
— Augustino. II. 334
— Antonio. II. 335
Centauren II. 32
Colorit ahmt nur der Natur nach. I. 173
Colossalzeichnung. I. 339
Consular-Kleidung an den Statuen, deren eigentlicher Zusammenhang schwer zu entscheiden. II. 32
Contrast ohne Verwirrung. I. 159
Correggio, bestes Muster der Maler, I. 63. seine Macht, I. 172. seine Gratie im Colorit I. 163
Cortona, Pietro Beretino. I. 160
Costume. I. 262

D.

Dacier, ihre Gedanken vom Pigmalion. II. 40
Demetrius verschont Rhodus wegen der Gemälde des Protogenes von der Belagerung. I. 31
Demuth. I. 278
Denken ehe man malt. I. 94
Deutsche Maler ihre Verdienste. II. 524
Diana, ihre Jagd vom Dominichino. I. 312
Dichter wären Narren. I. 168. sie sind fleißig zu lesen. I. 158
Dinocrates, sein Ansehen. I. 261
Dionysius malt die Menschen, wie sie sind. I. 69
Dirce im Farneſischen Palast. II. 31
Disposition im Gemälde. I. 242
Dominichino verfolgt, I. 61. der Streit über sein Gemälde, I. 71. weitere Nachricht von ihm. II. 336

E.

Eigenliebe, und Lob vermehrt oft die Fehler I. 122. u. 295
Eigenschaften zu malen I. 380. der Menschen. I. 288
Eigensinn verhindert das gute in der Arbeit, I. 43
des Correggio in Stellungen I. 165. 278
Ehrsucht I. 313
Eifersucht I. 306
Einigkeit und Einheit in den Handlungen des Gemäldes. I. 147
Elysium, oder Zusammenkünfte der ältesten und neuern Portraitmaler II. 158
Emaus, Titians Gemälde von Masson in Kupfer gestochen und nach dem Griffel beschrieben II. 263
Erstaunen einer Figur I. 298

F.

Fabel wird durch Belesenheit ermuntert I. 255. I. 254
Fabelbuch des Fontaine II. 460
Fabius pictor I. 34
Faciebat oder *fecit* war die Unterschrift großer Maler I. 133
Falten im Gewand des Raphaels I. 149 des Guido I. 149. in Verwirrung I. 217. gekünstelt I. 213 Eigenschaften derselben I. 214 227 Pracht I. 217 guten Geschmack I. 219. ihr Contrast ibid. manierirte taugen nichts I. 220. gekünstelte sind nicht gut I. 221. allerhand Stoffen I. 122
Farben auf der Pallete I. 183. ihre Sympathie I. 228 — und andre Mittel von Reißzeug im Ueberfluß helfen wenig zur Kunst I. 336. Beschreibung der Farben, I. 359. ihr Gebrauch, I. 350. das Farbenmischen I. 362
Fechter des Fürst Borghese II. 32. derselbige am Stock II. 7

Fertigkeit mit Regeln iſt gut B. I. S. 59
Fiamengo oder Queſnoy, der letzte gute Sculptor II. 13 346 ſein heiliger Andreas und andre Kunſtſtücke II. 351
Flamländer und Holländer ſind nicht zu tadeln I. 69. 70
Freſco, die Kunſt ſo zu malen ganzer Unterricht II. 473
Freude . I. 314. I. 278
Freunde loben laut, Stolze aber ingeheim I. 42 helfen durch ihren Rath I. 43
Freundſchaft und Feindſchaft ſind unter Künſtlern ſchädlich, zuweilen nützlich I. 59
Frey, Jacob, ein Kupferſtecher zu Rom aus der katholiſchen Schweiz, thut Buße vor Raphaels Tapeten, I. 87. ſeine heil. Ausleger vom Guido I. 149 ſeine Familia Sacra II. 259. ſeine Art zu zeichnen, und zu erfinden, I. 333. ſeine Art zu Aezen I. 343
Fröhlichkeit I. 311
Frösche ihr Krieg XLIV.
Fürniß über die Gemälde I. 368

G.

Ganzes und ſeine Theile I. 114
Gatter zum zeichnen I'. 51
Gemälde, theuer, die Kunſt noch theurer I. 29. oft gut, doch ohne Feuer, I. 84. voller Unregelmäßigkeit doch reizend I. 85. ungeziemende Nebenſachen darinn zu meiden, I. 139. ihre Vollkommenheit I. 180. wie es Wunderwerk könne werden, I. 181 Beſchreibung einiger Gemälde II. 365
Gemüthsbewegung im Angeſicht I. 293
Genie verbirgt ſeine Mühe I. 96. dazu Kunſt erforderlich I. 36. 38 National II. 546
Genug, was es heiße I. 376
Geſicht, das lacht II. 79

Gesicht, das weint B. II. S. 80
Geschichte einiger Künstler II. 309
Geschmack sieht oft nur das Gute, die Fehler nicht, I. 84 der Nationalgeschmack II. 546
Geschwindigkeit zu malen oft gut, oft schädlich I. 93 II. 93
Gesticulation übertrieben I. 270
Gewaltthätigkeit I. 278
Gewand an Brustbildern in Marmor II. 101 und II. 29
Gewohnheit üble, ist schwer auszurotten I. 58
Getümmel I. 242
Ghezzi, ein wackerer Maler zu Rom, schmeichelt seinem Fürsten durch Schmuck I. 157
Giorgione, sein verbrannter Geschmack im Colorit I. 175. wunderbar I. 99. dient doch zum nachahmen I. 63
Giosepino, dem Carracci unbillig vorgezogen I. 60
Gliedermann und nasse Leinwand verhindern gute Falten I. 214
Gönner befördern die Kunst I. 86
Gratie eines Helden, I. 161. nur eine schien dem Albani bekannt, I. 153. II. 32. des Raphaels vielfältige Gratien I. 153
Grau in Grau I. 331
Griechen, ihr Schönes in der Sculptur II. 12
Grotteſque II. 460
Grund der Leinwand I. 372
Guido Reni I. 65. Streit über sein Gemälde, I. 71 ringfertig, I. 100. seine Herodias wider die gemeine Zeichnung doch bewundert, I. 116. seine Falten, I. 149. Nachricht von ihm, II. 335
Gypsstücke, LVIII. solche aus Italien zu erhalten, II. 18

H.

Haare in Marmor B. S. II. 62
Hände I. 268
Hals II. 76
Hand dient der Kunst nicht zum erfinden I. 33
Harmonie in der Malerey I. 244
Haß I. 305
Herkules im Farnesischen Palast, II. 31. seine Caricatur auf Französisch II. 314
Hermaphrodit im Borgheſischen Garten II. 32
Hesiodus leitet die Malerey von einer Gottheit her I. 28
Hofleben lehret den Maler I. 248. 249
Holdseligkeit I. 152
Holländische Malerey I. 282
Holzschneiden II. 247
Homerus I. 255
Horatius I. 182
Hunger verhindert die Kunst I. 91

J.

Ignoranten wollen für geschickt angesehen werden I. 83
Julius Cäsar, der Kaiser, unterhielt sich mit malen I. 34
Julius Romanus (Giulio Romano) Raphaels Schüler II. 321
Junge Leute I. 279
Juno, eine Caricatur II. 517. und II. 31
Ixion I. 255

K.

Kaiserinnen Statuen II. 32 Brustſtücke ibid.
Kenner der Kunst im Traum II. 497
Kinder I. 278

Kinn seine Form B. II. S. 73
Kleider nach dem Landesgeschmack des Malers I. 235 ihre Falten mühsam I. 211 werden wenig studirt, ibid. ihre Wohlanständigkeit I. 231 müssen das nackende nicht verbergen I. 215
Kopf in Marmor sein schönes und leichtes II. 57 — seine Bewegung II. 59 mit einer Hand II. 103 wie es anzustellen, Köpfe gut zu copiren, II. 42 gut auszuarbeiten, II. 51 in Gyps für Anfänger II. 51
Künste ihr Aufnahme, und ihr Verfall II. 512
Künstler, alte sind nicht stolz I. 136
Künstlern gereicht die Zierde des Staats zur Ehre I. 26
Kunstwörter LXV und I. 54
Kupferdrucker ihre Unwissenheit II. 306
Kupferstechen Unterricht II. 243
Kupferstecher, Schüler, was sie nachahmen sollen II. 296
Kupferstiche in der Cestosa zu Rom LX. man wird sie beynahe alle, wo nicht mehr in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien in Bänden antreffen.

L.

Landschaftmalerey I. 354 eine solche des Phädrus I. 257 eine andre von Poußin voll Schrecken II. 382
Lanfranco II. 338
Laocoon betrachtet II. 117 und I. 256
Laugier, Bauwesen II. 413
Lecken, ein Gemälde, heißt nicht ausführen I. 101
Lehrmeister der Kunst seine nöthigen Eigenschaften I. 54
Leibesbewegung zeigt das Innerliche I. 276
Leichtigkeit ohne Kunst ist Verwegenheit B. I. S. 120
Leiden, I. 278
Leidenschaften I. 266 I. 295 und II. 78
Letzte Hand muß das Gemälde gleichsam zu verderben scheinen I. 102

Licht und Schatten in Falten I. 230 zerstreut taugt nichts B. I. S. 354
Liebe I. 298 I. 304 wie sie gefährlich I. 302
Löwe II. 32
Lucianus beschreibt die Schönheit II. 11.

M.

Maaß in der Sculptur II. 106
Maler was er sey, I. 89. sie schildern ihr eigenes Temperament, I. 289. alte und moderne, I. 336. Kunstregeln für junge Maler, II. 151. der Name eines Malers ist schwer zu verdienen I. 37. sie stellen sich selbst vor, wie ihren eigenen Character, I. 154. die Kunst scheint vom Himmel herzukommen, I. 27. ist der Maler geschickt, so ist er furchtsam, I. 126. ist er schlecht, so ist er verwegen I. 125. der Malerkunst verdanken wir alle Wissenschaften, insonderheit die Baukunst, I. 109. soll ein Redner und Dichter seyn, oder diese Künste doch verstehn I. 129. Maler-Philosophie, I. 337. Bonarotti zeigt den Unterschied zwischen Malen und Bildhauen, I. 207. Malen nach dem Character I. 98
Malerey, was sie sey, I. 3. ihr Triumph zu Rom I. 7. und 30. Rede und Dichtkunst haben mit der Malerey eine Macht, I. 8. sie reizet zur Tugend I. 6. bey Torturen der Missethäter sehr nützlich, I. 10. sie kömmt aus Aegypten vom Schatten her, I. 28. sie verläßt Athen, I. 23. sie wird durch die Dichtkunst vortrefflich, I. 14. sie bringt Vergnügen, I. 15. 22. sie wird verachtet, I. 19. sie nützt I. 9. was zur Malerey erforderlich sey, I. 40. sie erstreckt sich über die Aehnlichkeit I. 37. sie dient der Baukunst I. 38. eine gezwungene Eintheilung muß darinn vermieden werden, I. 142. ihre Macht, I. 38. sie zeigt die verschiedenen Talente der Maler, I. 22. ihre Annehmlichkeit

lichkeit, I. 13. sie ist stumm, I. 267. nur der Adel durfte sich darinn üben B. I. S. 40
Mägdchen das liest I. 313
Mäuse XLIV
Männer I. 278
Majestäten I. 243
Manier in der Sculptur II. 27.
Manieren, neue, reizen, aber sie verführen, I. 210
— verschiedener Künstler sind zuweilen in ihrer Art vollkommen, I. 24
Maratta, aus Neid Carluccio genannt, XXXII. seine Arbeit im hohen Alter, I. 133. er studirt Raphaels Bildniß des Archimedes 16 Jahre, I. 88. Markus Antonius (Marc Antonio) Raphaels Maurer, II. 320
Marmor wird nicht gemalt, I. 207. ist besser hart als weich, II. 23. Schüler in Marmor anfangen zu lassen, ist nicht gut, II. 41. in einer Mulde, und in Wasser arbeiten, ist nicht gut, II. 48. II. 40
Marter der Römer in Gemälden, I. 323
Masson, seine Familia Sacra vom Frey nachgestochen I. 88. sein Abendmahl zu Emaus beschrieben, II. 363. sein Grabstichel ist so verschieden als alle Stoffen, Falten und Geräthe I. 225
Maturino II. 321
Maytens, Meytens, ist von der Kaiserinn-Königinn Theresia hochgeschätzt I. 33. u. den 23 März 1770. gestorben.
Medaillen sind meistens Portraite II. 85
Medea, ihr Character I. 255
Mediceische Garten zu Rom, alle Statüen von antiken Schätzen sind aus diesem Gebäude seit den Februarius 1770 nach Florenz gebracht worden, II. 23
Megabises, Alexanders Minister tadelt beym Apelles, und wird von den Farbenreibern verlacht. I. 81

Mehlmalerey pittura farinata B. I. S. 367
Meissel zu härten II. 21
Meister der Sculptur, sind sie schlecht, so verführen sie auch allezeit II. 28
Melancholie I. 277. u. 316
Messerschmid, Sculptor, dermalen Professor der Sculptur in der Kaiserlich-Königl. Akademie der Malerey, der Bildhauerey und Architectur vom seligen Herrn von Meytens dazu benennet, II. 93
Metsis I. 301
Meynungen über Gemälde I. 45
Michelagnolo in Hochachtung bey allen Fürsten, I. 32. er und Raphael müssen studirt werden, I. 56. er betrügt auch Kenner, I. 199. sein gezeichneter Kopf im kleinen Farnese zu Rom, I. 340. seine kleine halberhebene 18 Stücke von Gyps in der Kaiserl. Academie zu Wien, wo ich sie hingeschenkt habe II. 137
Minerva II. 10
Modellierkunst, II. 34
Mohr weiß gemalt, I. 4
Mosaische Gemälde, Nachricht davon II. 388
Mund in Marmor, II. 71. im Antiken II. 72
Muskeln im antiken Marmor wenig II. 77

N.

Nachahmung ohne Geschmack und Einsicht, I. 53. knechtische ist nicht gut I. 284
Nachsinnen leitet zur Vollkommenheit I. 121
Nase in Marmor die erste, und letzte Arbeit II. 57. 70
Natur, die Meisterinn des Künstlers, I. 207
Naturel und Kunst I. 185
Neptunus, I. 257
Nero bewundert einen Barbar, I. 276

Nimphen und Faunen machen einen guten Contrast, B. I. S. 159
Niobe, ihr Kopf II. 60 17

O.

Ohren in Marmor, II. 74
Oreſt, I. 255

P.

Pantomime dem Maler nützlich, I. 287. 291. ſie haben redende Hände I. 275
Parmiggiano fällt in das Manierirte, I. 154
Patin, Carl, ſein Portrait vom Maſſon, II. 291
Paulo Veroneſe, Vortheil in der blauen und rothen Farbe, I. 364
Paulus, der heilige, ſeine Action im Predigen, I. 271
Pauſanias, II. 525
Pauſons Art I. 69
Perſpectivkunſt in der Malerey, II. 225
Phidias, I. 256
Phocion ſcheuet den Beyfall des Volkes, I. 20. vom Poußin gemalt II. 368
Phyſionomie, I. 261
Pinſel, ſeine Leichtigkeit, I. 90. in Falten, I. 225. Eigenſchaften I. 102. Vortheile, I. 89. zum verſtreichen, I. 370
Pittoreſco, Mißbrauch des Wortes, I. 54. Narrheit I. 167
Planeten I. 263
Platfond, zu malen I. 181. beurtheilt II. 549
Polidoro und Maturino, II. 321. und I. 334
Polignotus, ſeine Manier I. 69
Polycletus und Herkules, I. 322. giebt die Regel der Schönheit II. 11

Porphyr zu arbeiten, B. II. S. 22
Porta II. 358
Portraite von Marmor II. 65. und 82. dessen Arbeit II. 84. in Sculptur nach Gemälden, oder nach einer Erzählung, II. 91. verstimmelte, II. 100. die Maler der Portraite allein in Gesprächen, II. 158
Poußin, I. 66. konnte das Antique nicht genug erreichen, I. 208
Pracht des Paulo Veronese, des Rubens und Van Dyck, I. 226
Probität des Künstlers, I. 323
Profil eines Marmorkopfes II. 62
Publicum, auch Richter, I. 68
Punct, alle Theile des Kopfes in Marmor zu bestimmen. II. 58

Q.

Quesnoy, sonst Fiamengo genannt. II. 346

R.

Raphael von Urbino war schon zur Cardinalswürde bestimmt, I. 32. sein Grabmaal ein Bruststück von Marmor, nebst jenem des Annibals Carracci glänzet heute noch zu Rom in der Rotunda mit folgendem Lobspruch:

Hic ille est Raphael, timuit quo Sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

Er ist allein erhaben, I. 56. sein Gefängniß des heiligen Petrus im Vatican, I. 64. seine großen Gemälde allda, I. 144. seine wohlangebrachten Hände, I. 268. und Transfiguration ibid. seine Gewänder und Falten, I. 231. er wird getadelt, II. 316. sieh weiter II. 315
Regelmäßigkeit, I. 108
Reimbrand, I. 66. I. 99
Reißkohlen, I. 325

Reiz des Pinsels, I. 150, er muß in der Natur selbst gesucht werden, B. I. S. 158
Röthel, oder schwarze und rothe Reißkreide I. 331
Rom hat in der Zeichnung den ewigen Vorzug, I. 344 II. 410
Rosa, Joseph, zu Wien I. 340. sonst am Hofe zu Dreßden.
Rubens. II. 342

S.

Sarto, Andrea, II. 320
Satyren II. 32
Saurampf und Weinbeere, ihr Geschmack, II. 27
Schatten und Licht von großen Meistern zu lernen, I. 190
Schauspieler malt, I. 89. er dient dem Maler zur Kunst, I. 285 290
Scherz in Gemälden gefällt, I. 20
Schlangenlinie, geometrische Figuren zu fliehen, I. 106
Schlendrian, I. 383
Schmerz, I. 277
Schmuck, Gold, ꝛc. nicht zur Unzeit anzuwenden, I. 157
Schönheit, ihr Ausdruck, I. 241. I. 298. was sie sey, I. 299. ihre Nachahmung, I. 239
Schreibkunst, vermag weniger als der Pinsel I. 5
Schülern nützt das Sehen, und von der Kunst reden hören, I. 103
Schulen, lehren oft üble Manieren, I. 58
Schwarzkunst ihre Art, II. 309
Sculptur, zeigt die Schönheit, II. 6. sie wieder in Aufnahme zu bringen, II. 9. Wissenschaften dazu gehörig, II. 13. ihr Ursprung, II. 14. ihr Adel, II. 15. ihre Werke, II. 16. ihre Materie und Werkzeuge II. 16. ihre Umrisse, II. 26. große Ma-

nier, II. 28. für Anfänger, II. 24. Betrug des Sculptors, II. 45. vom Großen ins Kleine, und umgekehrt zu arbeiten, II. 49. was da zu ſtudiren, B. II. S. 34
Seeſturm, I. 256
Sextus Marius, II. 32
Sitten, I. 248
Sonnenlicht erzeugt keine Farben, verändert ſie aber im Auge des Beobachters, I. 179
Sophokles, verachtet den Beyfall des großen Haufen, I. 135
Spiegel, oder Gläſer, die vergrößern oder verkleinern, II. 50. Nutzen. I. 374
Stark heißt nicht ſchwarz, I. 176
Statuen zu Rom, II. 7
Statue, ihre Verhältniſſe, und Ausmeſſung, II. 111. ohne Kopf, vielfältig, II. 97. ihre Füſſe, wie ſie gewendet ſtehn, II. 116. II. 103. und 105
Stellung macht der Künſtler ſelbſt an ſeinem Leibe nach, I. 274. I. 275. 272. der Köpfe II. 61
Stirne in Marmor, II. 65
Stoffe, nach den Charaktern I. 233.
Stolz und unwiſſend, I. 125. verachtet das Gute, I. 82
Stumme ihr Ausdruck, I. 283
Sympathie der Farben, I. 363

T.

Tadel allein zeigt keinen Kenner der Kunſt an, I. 41. bringt Nutzen, I. 42. und Lob der Maler über eine Arbeit, I. 67. unwiſſende Beobachter tadeln nur, I. 81. über große Meiſter ſind die Antiken nützlich, I. 164. er verhindert, die Arbeit ſehn zu laſſen, I. 309
Tänzer nützen den Maler I. 286
Thebaiſches Geſetze wegen der Maler, I. 324
Thereſia, die unſterbliche Kaiſerinn - Königinn, eine Meiſterinn der Zeichnungskunſt, ſo ſie von Bertoli gelernt hat. Ihr ganzes Haus wurde auch darinn erzogen, I. 34. Antonia, ihre verlobte Tochter des Dauphins, wurde auch Mitglied der Akademie zu Florenz.
Thiere zeigen eine Aehnlichkeit mit Menſchen. I. 165
Thyrſtos, Trauerſpiel, B. I. S. 102

Titianus fecit fecit XXIII. Pittureſco XXXII. Titian von Carolus V. geehrt, I. 31. ſein Colorit, I. 57. ihm zu folgen, I. 57. ſeine Arbeit für den König von Spanien, I. 100. ſeine Harmonie und Annehmlichkeit, I. 163. I. 181. er rettet die Arbeit des Correggio, I. 166. hochgeſchätzt, I. 169. ſeine Bethorallen im Bilde zu Emaus vertheidiget, II. 274. ſein blau und roth, I, 364
Tintoretto, II. 323. I. 177
Torturen in Gemälden, I. 10. u. 11
Tragödie, einem heroiſchen Gemälde ähnlich, I. 47
Traſyllus zu Athen verlangt ſeine Krankheit wieder. Er war lange verrückt, I. 104
Traurigkeit, I. 303
Turtaßieme, oder das ganze Gemälde, das iſt, ſein Zuſammenhang, I. 146
Tuſch zum zeichnen. I. 330

V.

Van Dyck, I. 100. II. 343
Venus zu Florenz, II. 12
Verdienſte der deutſchen und italiäniſchen Maler, II. 524
Verfall der Künſte, II. 506
Verhältniß, oder Proportion was ſie ſeyn, I. 107
Verlangen, I. 308
Vernunft, II. 78
Veronica mit Falten im Winde vom Mocho. I. 222
Verwirrung durch die Menge, wie ein Kramladen I. 144
Verwunderung, I. 296
Verzweiflung, I. 278
Vinci Lionardo da, vom König Franciſcus hochgeachtet, I. 32 II. 325
Vitruvius erfordert beym Architecten ſehr viel Wiſſenſchaften, I. 132
Umriß und deſſen Verhältniß I. 105. erhabener Geſchmack darinn, I. 148. correct, doch ohne Gratie, I. 162. der antiken Sculptur, I. 187. zum Zeichnen, I. 325
Unordnung, ſchön im Ungeſtümen, wenn die Kunſt mitwirkt, I. 145
Unverſchämte Künſtler, I. 384
Urtheil mit Höflichkeit iſt ſehr nützlich, I. 86

nier, II. 28. für Anfänger, II. 24. Betrug des Sculptors, II. 45. vom Großen ins Kleine, und umgekehrt zu arbeiten, II. 49. was da zu studiren, B. II. S. 34
Seesturm, I. 256
Sextus Marius, II. 32
Sitten, I. 248
Sonnenlicht erzeugt keine Farben, verändert sie aber im Auge des Beobachters, I. 179
Sophokles, verachtet den Beyfall des großen Haufen, I. 135
Spiegel, oder Gläser, die vergrößern oder verkleinern, II. 50. Nutzen. I. 374
Stark heißt nicht schwarz, I. 176
Statuen zu Rom, II. 7
Statue, ihre Verhältnisse, und Ausmessung, II. 111. ohne Kopf, vielfältig, II. 97. ihre Füsse, wie sie gewendet stehn, II. 116. II. 103. und 105
Stellung macht der Künstler selbst an seinem Leibe nach, I. 274. I. 275. 272. der Köpfe II. 61
Stirne in Marmor, II. 65
Stoffe, nach den Charaktern I. 233
Stolz und unwissend, I. 125. verachtet das Gute, I. 82
Stumme ihr Ausdruck, I. 283
Sympathie der Farben, I. 363

T.

Tadel allein zeigt keinen Kenner der Kunst an, I. 41. bringt Nutzen, I. 42. und Lob der Maler über eine Arbeit, I. 67. unwissende Beobachter tadeln nur, I. 81. über große Meister sind die Antiken nützlich, I. 164. er verhindert, die Arbeit sehn zu lassen, I. 379
Tänzer nützen den Maler I. 286
Thebaisches Gesetze wegen der Maler, I. 324
Theresia, die unsterbliche Kaiserinn - Königinn, eine Meisterinn der Zeichnungskunst, so sie von Bertoli gelernt hat. Ihr ganzes Haus wurde auch darinn erzogen, I. 34. Antonia, ihre verlobte Tochter des Dauphins, wurde auch Mitglied der Akademie zu Florenz.
Thiere zeigen eine Aehnlichkeit mit Menschen. I. 165
Thyrstos, Trauerspiel, B. I. S. 102

Titianus fecit fecit XXIII. Pittureſco XXXII. Titian von Carolus V. geehrt, I. 31. ſein Colorit, I. 57. ihm zu folgen, I. 57. ſeine Arbeit für den König von Spanien, I. 100. ſeine Harmonie und Annehmlichkeit, I, 163. I. 181. er rettet die Arbeit des Correggio, I. 166. hochgeſchätzt, I. 169. ſeine Betkorallen im Bilde zu Emaus vertheidiget, II. 274. ſein blau und roth, I, 364
Tintoretto, II. 323. I. 177
Torturen in Gemälden, I. 10. u. 11
Tragödie, einem heroiſchen Gemälde änlich, I. 47
Traſyllus zu Athen verlangt ſeine Krankheit wieder. Er war lange verrückt, I. 104
Traurigkeit, I. 303
Tuttaßieme, oder das ganze Gemälde, das iſt, ſein Zuſammenhang, I. 146
Tuſch zum zeichnen. I. 330

V.

Van Dyck, I. 100. II. 343
Venus zu Florenz, II. 12
Verdienſte der deutſchen und italiäniſchen Maler, II. 524
Verfall der Künſte, II. 506
Verhältniß, oder Proportion was ſie ſeyn, I. 107
Verlangen, I. 308
Vernunft, II. 78
Veronica mit Falten im Winde vom Mocho. I. 222
Verwirrung durch die Menge, wie ein Kramladen I. 144
Verwunderung, I. 296
Verzweiflung, I. 278
Vinci Lionardo da, vom König Franciſcus hochgeachtet, I. 32 II. 325
Vitruvius erfordert beym Architecten ſehr viel Wiſſenſchaften, I. 132
Umriß und deſſen Verhältniß I. 105. erhabener Geſchmack darinn, I. 148. correct, doch ohne Gratie, I. 162. der antiken Sculptur, I. 187. zum Zeichnen, I. 325
Unordnung, ſchön im Ungeſtümen, wenn die Kunſt mitwirkt, I. 145
Unverſchämte Künſtler, I. 384
Urtheil mit Höflichkeit iſt ſehr nützlich, I. 86

Vulkanus des Alkamenes läßt sich unter dem Gewand hinkend sehen. B. I. S. 215

W.

Wachs zum Modelliren, II. 35
Wagen etwas; nicht immer nachfolgen, I. 58
Warum vielfältig, II. 38. auch II. 551
Wasser für Israel in Arabien beschrieben, II. 377
Weiber, nicht so stark bewegt wie die Männer, I. 279
Weibspersonen pflegen nach fremden Urtheil zu tadeln, I. 82
Weintraube, die Meisterinn der Maler, I. 350
Werkzeug und Geräth eines Sculptors, II. 104
Wien, ein Schreiben von dort nach Rom, II. 417. u. XXXVIII.
Wissenschaften, die zur Malerkunst erforderlich sind, I. 119. I. 129
Wohlanständigkeit in einer Menge, I. 143
Wohlstand, muß nicht verletzt werden, I. 162
Wucher eines Sculptors. II. 45

Z.

Zänckereyen über die Zeichnung und das Colorit, I. 17. und 169
Zeichnen ist nur die Sprache der Malerkunst, I. 39
— dessen guter Geschmack, I. 138. Philokles und Cleanthes dessen Erfinder, I. 28. die Art I. 327. großer Meister, I. 332. nach der Sculptur oder dem Runden, I. 333. und 335. klein oder groß, I. 338. klein I. 343. 346. wer darinn irret, I. 348
Zeit hilft nicht zur Kunst, I. 95
Zeno von der Liebe, I. 300
Zieraten, fremde, heißen nichts, I. 156. im Gemälde, I. 246
Zirkel, worinn die Brustbilder von Marmor bestehn, II. 100
Zorn, I. 278. II. 78.
Zuviel heißt nichts, I. 218
Zweifel bedeutet guten Anfang beym Schüler. II. 39

Verbesserungen des II. Bandes.

S. 10. Z. 14. lies wird. S. 38. Z. 26. l. aufhebt. S. 41. Z. 19. l. Alle Fontane. S. 136. Z. 21. l. quanto. S. 237 Z. 19. l. Proportionen. S. 238. Z. 4. l. Fenstern gemacht. S. 241. Z. 16. l. Colossenmäßig. S. 291. Z. 24. l. Ludwig XIV Carls Patin. S. 320. Z. 6. l. Zeichnungen. S. 321. Z. 3. l. Vrbinas. S. 444. Z. 18. l. Beschädigungen.

SPECIAL 85-B
25218

GETTY CENTER LIBRARY

SPECIAL 85-B
25218

GETTY CENTER LIBRARY